ВЛАДИМИР
ЛАКШИН

ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ИМЕН

ВЛАДИМИР ЛАКШИН ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ИМЕН

ВЛАДИМИР
ЛАКШИН

ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ИМЕН

Москва
«Современник»
1988

ББК83.3Р1
Л19

Рецензент *В. Основин*

Лакшин В. Я.

Л19 Пять великих имен: Статьи, исследования, эссе.— М.: Современник, 1988.—460 с.

Книгу Владимира Лакшина, исследовательскую по существу, по форме можно отнести к жанру «занимательного литературоведения». Не поступаясь научной достоверностью, автор ведет читателя в путешествие по минувшему веку, рассказывает о судьбах писателей-классиков, о том, как создавались и находили дорогу к читателю книги, составившие гордость национальной культуры.

Каждый из разделов книги — это увлекательное разыскание, идет ли речь об одном из возможных прототипов Евгения Онегина, о сатирической пьесе А. Н. Островского, о духовных исканиях Льва Толстого или о творчестве Достоевского, Чехова, Бунина.

Л $\frac{4603010100-223}{M106(03)-88}$ 283—88 ББК83.3Р1

ISBN 5-270-00331-7


ПУШКИН

«СПУТНИК СТРАННЫЙ»

(Александр Раевский в судьбе Пушкина и роман «Евгений Онегин»)

Наблюдение не новое, хоть и выглядит парадоксом: менее всего мы знаем то, что мнится самым изведанным.

«Евгений Онегин» знаком всем — как роман в стихах, как опера, как предмет школьного изучения, наконец, просто как звучные строфы, которые мы впитываем из детских книжек, со слов матери или отца, еще не отдавая отчета, откуда они взялись, будто возникли из воздуха: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...»

С «Онегиным» мы живем, взрослеем, поминаем его по поводу и без повода,— и рождается добросовестная иллюзия, что в этой-то книге нечего искать необъясненностей и загадок: наверное, все, до последней запятой, известно, разведано пушкинистами, осмыслено критикой.

Однако вот диковина. В 1961 году в журнале «Вопросы литературы» развернулась дискуссия о романе Пушкина и его героях. И крупный ученый Ю. Оксман, соглашаясь с другим известным литературоведом Г. Макогоненко, сказал, что «Евгений Онегин» «по сравнению с другими произведениями — это наименее изученные страницы наследия Пушкина»[1]. Напомним, что полный свод вариантов и черновых набросков к «Евгению Онегину» был опубликован сравнительно поздно, в 1937 году, в томе 6 академического Полного собрания сочинений поэта. Но это лишь одна из причин того, что Ю. Оксман назвал «парадоксальным прорывом» в нашем пушкиноведении.

[1] Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 122.

Впрочем, не надо понимать его слова буквально. Об «Онегине» существует огромная и пополняющаяся с каждым годом научная литература. И все же творение Пушкина, едва прикоснешься к его изучению, вызывает целый вихрь недоуменных, неразрешенных вопросов. Мы не знаем точно, когда задуман роман; не знаем, чем Пушкин собирался его кончить; плохо представляем себе связь этого романа с биографией Пушкина или, шире — с его судьбой; по-разному толкуем общественный смысл основных его фигур... Да что там: даже не договорились толком, «положительный» герой Онегин или «отрицательный», если уж брать эту упрощенную классификацию. Тот же вопрос предстает часто в другой формулировке: кто он, Онегин, будущий декабрист или безнадежно «лишний» человек? Впрочем, и определение «лишний человек» получает в суждениях критиков то положительную («жертва обстоятельств»), то отрицательную эмоциональную окраску.

Ярко и темпераментно отстаивал взгляд на Онегина как будущего декабриста замечательный ученый и лектор Г. А. Гуковский. «Сроки близятся,— писал он, рассматривая одну из последних глав романа.— Пройдет еще полгода, и Онегин придет на Сенатскую площадь»[1]. Ту же точку зрения на героя, дав ей свой литературно-психологический наклон, защищал Г. Макогоненко: «Лишенный историей возможности действовать, он не растратил своих сил, а возродился к новой жизни, «выпрямился»[2].

Но этот взгляд натолкнулся на возражения. «Онегин был задуман как отрицательный герой»,— утверждал Ю. Оксман, призвавший исследовать движение, эволюцию онегинского типа в романе. В полемику с Макогоненко и Гуковским вступили также Б. Бурсов и А. Слонимский. Отстаивая свою позицию, Г. Макогоненко ссылался на авторитет крупнейшего пушкиниста С. Бонди... В вопросе, важнейшем для понимания творчества поэта, историки литературы решительно разошлись.

---

[1] Гуковский Г. А. Пушкин и проблема реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 275.

[2] Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 114.

Как понимать «Онегина» — роман и героя? За четверть века, прошедшие с поры той дискуссии, этот вопрос стал не многим яснее. В комментарии к одному из последних изданий сочинений Пушкина Д. Д. Благой склонен поддержать с известными оговорками взгляд на Онегина как завтрашнего декабриста. «Мог ли Онегин стать декабристом? — спрашивают некоторые советские исследователи и дают на этот вопрос безусловно отрицательный ответ,— пишет комментатор.— Но дело обстоит не так просто... Наличие у Онегина передового сознания несомненно»[1].

Как и большинство дискуссий о подлинно великих созданиях искусства, где за всей неоспоримостью рассуждений и хитросплетенных догадок остается гулкая глубина и тайна, спор этот не был до конца решен, и спорившие разошлись по домам, оставшись каждый при своем убеждении. А между тем школьная методика, тяготеющая к однозначным толкованиям, разрешила дискуссию по-своему: Онегин как «лишний человек» и будущий декабрист мирно уживаются в учебниках и на уроках литературы, являя соблазнительную видимость ясности там, где сплошная неясность и проблема.

Попробую представить на суд читателей некоторые наблюдения и догадки, основанные на внимательном, непредвзятом чтении романа и на изучении судьбы поэта в тесной связи с его творением.

Дело в том, что, вчитываясь в знакомые строфы, раздумывая о том, как и в каких обстоятельствах они писались, я стал понимать, что одно близкое Пушкину лицо сыграло в судьбе романа, его замысле и движении, роль более крупную, чем мы могли о том догадываться. Считаю долгом предупредить: разговор о возможном прототипе Онегина — для меня лишь способ лучше понять людей и эпоху, иначе сказать — введение к изучению *типа* Онегина.

---

[1] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1975. С. 452. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

1. К ТЕОРИИ ПРОТОТИПА

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.
«Евгений Онегин»,
глава первая

В болдинских рукописях Пушкина 1830 года есть точная дата, когда он сел писать первую главу «Онегина». Это случилось в Кишиневе 9 мая 1823 года.

Значит ли это, что замысел романа родился у поэта в тот самый день? Нет, конечно. За несколько месяцев до смерти Пушкин писал в Крым Н. Б. Голицыну: «Как я завидую вашему прекрасному крымскому климату: письмо ваше разбудило во мне множество воспоминаний разного рода. Там колыбель моего «Онегина»: и вы, конечно, узнали некоторых лиц» (X, 869).

Стало быть, забрезжил «Онегин» у Пушкина, как самый ранний рассвет, еще в Крыму, где он оказался в 1820 году с семейством генерала Н. Н. Раевского по пути в кишиневскую ссылку. 9 мая 1823 года младенец встал на ноги, но уже в крымской «колыбели» над ним витал новый замысел поэта.

Письмо Голицыну важно и тем, что прямо указывает на существование лиц, послуживших прообразами по крайней мере некоторых героев романа. В последней главе «Онегина», прощаясь с читателями, Пушкин вздохнет, вспомнив о друзьях, без которых «дорисован» Онегин, и еще о какой-то женщине:

А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!

Не будем гадать о прототипе Татьяны Лариной — наша тема иная, но не пропустим мимо ушей признания поэта о памятных, знакомых ему лицах, как бы просвечивающих за персонажами романа. Пусть это чаще всего и не одно какое-то лицо (в черновиках: «А те, с которых образован Татьяны милый идеал...»), но вся работа воображения и художественного преображения не заслоняла от Пушкина исходных жизненных впечатлений.

Биографический способ изучения с отысканием прототипов «в складках сюртука» писателя сделался

вновь моден, и особенно в пушкинистике, так что следует внимательно осмотреться, прежде чем вступать на эту топкую тропу. В самом деле, споры и перекоры о том, чьему нежному облику приписать исторгнутый у поэта восторг того или иного лирического стихотворения, с изучением всех подробностей быта, привычек и генеалогии красавиц давней поры, рискуют показаться несообразными с целью. Иной раз это больше отодвигает, чем приближает к нам поэзию и поэта.

Но если правду сказать, такого же рода эффект удаления от поэзии возникает и в социологическом, и в формально-эстетическом способах изучения литературы, как только они приобретают самодовольство и исключительность.

По отношению к «Евгению Онегину», скажем, долгое время устойчивой была традиция изучения прежде всего книжных, литературных источников его тем и образов — «отражений» Байрона, Констана, Мэтьюрина, Шатобриана и др. Конечно, роль литературных влияний на поэта, в особенности в пору жарких юношеских чтений, неоспорима. Но кажется наглядным преувеличением, когда такой выдающийся ученый и литератор, как Ю. Н. Тынянов, пишет о романе Пушкина: «Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также»[1].

Особенно опасным для литературной теории признавал Тынянов отношение к героям романа как к живым людям. «На вопросе о «герое»,— писал он,— яснее всего сказывается деформирующая сила художественного произведения — и необычайная податливость деформируемого материала... Наивно-реалистическое отношение к героям литературных произведений как к живым людям далеко не изжито даже в литературной критике»[2].

Да надо ли его изживать — вот вопрос? Отношение к героям «как к живым людям» — непременная

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 66.
[2] Там же.

часть всякого неиспорченного читательского, а стало быть, и критического историко-литературного восприятия. Конечно, наряду с прочным сознанием, что творение поэта — плод вымысла, воображения, словом — художественное преображение реальности. Именно *наряду*, потому что эти два подхода у читателя и у исследователя литературы, как и у художника в процессе творчества, совместившись, и создают, как при нормальном зрении двумя глазами, эффект объемности и пространства.

При таком взгляде на искусство найдется место и для интереса к прототипу, пусть даже поэт защищает свое право на фантазию, не обязанную непременно реальности:

И вот ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние — плоды мечты моей...

Что в создании поэта от «чистой» фантазии и мечты, а что от реального, узнанного, наблюденного,— кто возьмется определить в каждом случае эти пропорции?

Читатель, вполне подготовленный и способный сознать «условность» созданного поэтом мира, все же не безразличен, когда находит подтверждение тому, что зачаровавшее его чудо — не чистый вымысел и грёза, что это самое или нечто похожее было, случилось с самим автором или окружавшими его людьми, что он это видел, пережил, наблюдал.

И когда мы с большой долей вероятности можем указать на прототип, это вне сомнения обогащает наше знание. Ведь прототип не только удостоверяет натуру. Он дает смысловые обертоны к знакомому образу, окружает его атмосферой родственных ассоциаций. Он расширяет для читателя с помощью сопутствующих историко-биографических и бытовых подробностей живой фон, на котором явился и действует герой, «тип». Да и как бы мы могли оценить меру его типичности, если бы не знали по письмам, мемуарам, дневникам, документам эпохи сходные характеры, настроения и судьбы?

Полезно ли, необходимо ли такое попутное знание? Бессомненно. Одно дело прочесть «Капитанскую дочку» глазами наивного читателя, несведущего в истории, другое — со знанием ведомых Пушкину под-

робностей и обстоятельств эпохи Екатерины. Как обогатятся при этом, засверкают пушкинские характеристики Гринева, Швабрина, не говоря уж о фигурах исторических, какие будут угаданы подробности и поняты намеки, мимо которых равнодушно скользили прежде глаза, какая развернется, словом, полнозвучная картина!

Это, впрочем, не значит, что без дополнительного знания «Капитанская дочка» не заражает непосредственно своим искусством. Марина Цветаева вдохновенно рассказала, как магически действовала на нее с раннего детства поэзия этой книги, да и у каждого из нас, наверное, найдутся похожие воспоминания. Чем глубже наш собственный духовный и житейский опыт, тем больше мы поймем книгу и насладимся ею. Но какая новая полнота впечатления будет достигнута, если мы к тому же будем знать ее исторический фон — *прототипы* и *протофакты!* В чтении, обогащенном историческими, биографическими, социально-бытовыми ассоциациями, мы как бы продолжаем дело художника, и это не чрезмерная претензия: ведь каждый читатель — творец. Важно лишь не разойтись с автором, не нарушить меру, не разбить неосторожным движением созданной художником иллюзии целостного и особенного мира.

Приходится пускаться во все эти предварительные объяснения, так как теория прототипа, как и почти все, что относится к сфере психологии творчества, разработана слишком мало. Лучшие указчики и отгадчики здесь сами художники. Из их замечаний о творениях собственных и друг друга можно более всего узнать и понять.

Анна Андреевна Ахматова проникла в мастерскую Пушкина через совсем особую, открытую немногим дверь. За поэтическим изображением она искала личность Пушкина, могущественно повлиявшие на него книги, людей и биографические обстоятельства и тем заметно расширила реальный фон исследуемых творений, воссоздавая ауру произведения. Ахматова знала в этом толк: как автор «Поэмы без героя» она сама задала ту же работу комментаторам. В статьях о Пушкине она коснулась интересующей нас темы, так что нам еще предстоит благодарно пользоваться ее опытом.

Следует наконец сказать и о том, что слово «прототип» лишь очень суммарно, приблизительно и грубо обозначает интересующее нас явление. И не только потому, что для каждого образа у поэта обычно не один «натурщик» и тип — не одна срисованная модель. Иной раз вернее говорить не о прототипе (или протохарактере), а о *протосюжете*. Льва Толстого, например, заинтересовало судебное дело супругов Гимер, и он написал «Живой труп», но взял лишь *положение*, сюжет реального дела, а характеры вообразил другие, заимствованные из иных впечатлений, из более близкой ему среды. Возможно, следовало бы говорить и о *протонастроении* или *проточувстве* как отблеске реальных автобиографических впечатлений в искусстве.

В романе, где есть движение характеров, бóльшая объективность и длительность повествования, легче, чем, скажем, в лирике, уловить черты знакомых поэту лиц и обстоятельств. Но «Евгений Онегин», по характеристике автора в известном письме П. А. Вяземскому, «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (IX, 74). И не в том дело, что строчки организованы строфой и рифмуются меж собою. «Дьявольская разница» — в подходе к повествованию, в том, что форма диктует тон рассказа, но и сама вызвана содержанием. «Евгений Онегин» автобиографичен, пропитан лирикой. Это роман порою очень личный, роман-исповедь, удивительный по откровенной роли в нем автора, выступающего и повествователем и прямым персонажем. А в то же время «Онегин» — сюжетное повествование с реалистически обрисованными лицами, густым социальным и бытовым фоном, то есть то, что Белинский метко определил как «энциклопедию русской жизни». Но, может быть, не в меньшей мере роман в стихах заслуживает быть названным *энциклопедией пушкинской души*.

Роман писался почти восемь лет. Многое случилось за эти годы в жизни Пушкина, сам он изменился за этой книгой или, вернее, менялся не единожды. Ю. Лотман впервые отчетливо показал, что создание «Онегина» и движение романа нельзя рассматривать в свете заранее намеченного поэтом результата, конечной идеи; это процесс, теснейше свя-

занный с движением судьбы, биографии поэта[1].

Своим романом, как поэтическим дневником, Пушкин думал о своем прошлом, переживал и отживал настоящее, заглядывал в будущее. С 20 лет он мечтал вести автобиографические записки, но, опасаясь их откровенности, уничтожил. Оказалось, «свободный роман» может служить той же задаче. Движение души поэта перевоплощалось в движение героев. Свои чувства, раздумья, порывы Пушкин то передавал действующим лицам, то возвращал себе как повествователю, отделенному все же от них незримой чертой. «Наплывы» своего, лично пережитого на чужой психологический материал — дело обычное в искусстве. И, рассуждая о прототипе, надо иметь в виду, что наблюденное поэтом как бы со стороны и извне проверено и обогащено душевным опытом автора, который в другом нашел себя или себя понял через другого.

Многие современники испытывали соблазн угадать в Онегине черты поэта. Соседи по Михайловскому,— пишет Пушкин в 1824 году В. Ф. Вяземской,— «мне не докучают — я слыву среди них Онегиным,— и вот я — пророк в своем отечестве» (IX, 108). Чтобы этого не поощрять, Пушкин охотно подчеркивал отличие от «доброго приятеля» и даже велел для пущей наглядности нарисовать картинку, появившуюся в «Невском альманахе», где они вдвоем с героем стоят у парапета набережной. На всякий случай,—

Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Поверим Пушкину: хотя «онегинские» настроения и не были вовсе ему чужды, Онегин — это не он, не вполне он. Может быть, совсем не он?

Впервые дал основания думать, что у Онегина

---

[1] Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» //Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960.

есть и живой прототип, историк литературы Л. И. Поливанов в 1886 году. Он указал на поразительное сходство двух черновых строф первой главы «Онегина», характеризующих героя, со стихотворением «Демон». А это стихотворение, написанное Пушкиным в 1823 году, как было признано издавна, имело в виду загадочную и притягательную фигуру Александра Николаевича Раевского. Но, назвав «Демона» эскизом, этюдом к характеру Онегина, Л. И. Поливанов испугался слишком явного указания на прототип и свел дело к некоей абстракции — владевшего душой Пушкина «демона воображения»[1].

Однако робкую догадку Поливанова подхватил В. В. Сиповский, написавший: «Я решаюсь видеть в Александре Раевском главного натурщика для героя пушкинского романа»[2]. Ту же точку зрения разделял другой пушкинист Н. О. Лернер[3]. Дальше беглых упоминаний о возможном прототипе Онегина дело, впрочем, не пошло — никто не взялся всерьез проверить эту гипотезу или опровергнуть ее.

Ближе к нашим дням имя Александра Раевского упоминали, поставив его в длинный ряд других имен, имевших вероятное отношение к образу Онегина, Н. Л. Бродский и Ю. Г. Оксман. «Этот светский молодой человек,— писал об Онегине Бродский,— был не совсем обычен. В нем могли узнать себя Чаадаев, Каверин, Вяземский, Грибоедов, А. Н. Раевский...»[4] «К числу прототипов Онегина,— замечал Оксман,— не случайно ведь принадлежат теми или иными своими чертами такие люди, как Александр и Николай Раевские, кн. Вяземский, Г. Римский-Корсаков, Сергей Тургенев и др.»[5]

Названы самого разного толка и достоинств люди: почти у всех поименованных можно и впрямь обнаружить «онегинские» черты ранней разочарован-

---

[1] Поливанов Л. И. «Демон» Пушкина / /Русский вестник. 1886. № 8.

[2] Сиповский В. В. Пушкин. Жизнь и творчество. Спб., 1907. С. 598.

[3] См. примечания Н. О. Лернера в кн.: Пушкин А. С. Соч. Т. 2. Спб.: Изд. Брокгауза — Эфрона, 1909. С. 275.

[4] Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. Биография. М., 1937. С. 302.

[5] Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 123.

ности, пресыщенности усладами света, как чего-то типичного, часто встречавшегося, присущего социальной среде.

Но один из названных заслуживает того, чтобы приковать наше внимание крепче прочих. И по влиянию его на биографию и духовный мир Пушкина, и по непосредственному отражению этого в тексте романа Александр Раевский выходит из перечислительного ряда. Быть может, свет, брошенный на его судьбу и облик, приоткроет нам нечто значительное и в замысле романа, и в логике его свободного течения.

2. ДРУЗЬЯ ПОЭТА

Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я...

«Евгений Онегин», глава четвертая

Роман «Евгений Онегин» помимо всего иного (и не в последнюю очередь) — роман о мужской дружбе, ее превратностях и тенях. Эта тема постоянно звучит и в лирических отступленьях, в раздумьях о переменчивой дружбе поэта со своим «добрым приятелем» Онегиным. И в отношениях Онегина с Ленским.

Пушкинские красавицы привлекали внимание биографов поэта больше, чем его друзья. Тема любви в поэзии Пушкина изучена пристальнее темы дружбы. Между тем с юности Пушкину свойственно было увлекаться друзьями самозабвенно и полно, порою не меньше, чем страстью к женщине. Мужская дружба для него не просто антологический мотив, дань эпикурейской традиции лирики. Я уж не говорю о лицейских дружбах, пронесенных через всю жизнь как ощущение особого братства («Мой брат родной по музе, по судьбам...») и оставивших такой впечатляющий след в стихах, посвященных годовщинам 19 октября.

Но даже те, кого Пушкин назвал в своей элегии — «минутной младости минутные друзья», друзья 1817—1820 годов, были еще долго памятны и дороги ему. Никита Всеволожский, Яков Толстой, Кривцов,

Мансуров, гусар Каверин, весь круг «Зеленой лампы», встретивший его по выходе из Лицея,— с ними сопрягались в его памяти веселые минуты, когда лилось рекой шампанское, кружилась голова от вольнодумных речей, горели веселые свечи, запоем читались стихи, гремели озорные песни, кипела молодая кровь:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизнию играть...

(1820)

Уже из Одессы Пушкин писал Бестужеву: «...постарайся увидеть Никиту Всеволожского, лучшего из минутных друзей моей минутной младости» (IX, 99). И Якову Толстому: «...ты один изо всех моих товарищей, минутных друзей минутной младости, вспомнил обо мне» (IX, 46). И Кривцову: «Но не забывай демократических друзей 1818 года. Все мы разбрелись, все мы переменились. А дружба, дружба...» (IX, 76).

Все это следует напомнить еще потому, что кругу впечатлений, связанных с этими дружбами, посвящена бо́льшая часть первой главы «Онегина». Не приходится гадать, откуда Пушкин черпал для нее впечатления.

Более прочными, хоть и не такими горячими и тесными, оказались отношения, выросшие из литературных знакомств, большей частью с людьми старшими по опыту и возрасту — В. А. Жуковским, П. А. Катениным, П. А. Вяземским, всем кругом «Арзамаса». Но и среди «минутных», и среди долговременных друзей не было, пожалуй, у Пушкина такого, кто вызывал бы у него столь горячее восхищение, как П. Я. Чаадаев. Пушкин раньше других оценил светлый дух и государственный ум царскосельского гусара, дорожил его обществом, верил ему и жадно впитывал его слова.

Среди легких приятельств, веселого эпикурейства, мальчишеств, гусарских застолий Чаадаев первое по серьезности лицо. Временами скептически настроенный, он в глубине души еще полон молодой веры.

В «Онегине» есть известная строчка: «Второй Чадаев, мой Евгений...», но относится она к педантству в одежде и, подобно упоминанию о Каверине, который ждет героя в ресторане Талон, скорее отводит

от мысли о прототипе для главного лица. Прямое называние — намеренно ложный сигнал. Поэту вообще не с руки, чтобы его прототип был угадан — еще не дай бог упрекнут в «личностях».

Вообще эти тайны писателя деликатны, и автор «Бесов» будет негодовать на упреки в портретности, хотя черновики, где Верховенский назван Грановским, спустя сто лет уличат его, а Чехов будет сердиться и страдать, когда в «Попрыгунье» узнают Левитана и Кувшинникову. К Пушкину это в полной мере относится. Воспользовавшись в Марине Мнишек из «Бориса Годунова» чертами Е. Н. Орловой, он доверительно напишет Вяземскому: «Моя Марина славная баба: настоящая Катерина Орлова! знаешь ее? Не говори, однако ж, этого никому» (IX, 192).

Так что и тут упоминание о Чаадаеве — не простодушное указание на прототип. Скучающий, разочарованный Онегин — совсем не Чаадаев поры его молодой дружбы с Пушкиным. В посланиях к нему поэта он выглядит скорее романтиком: «всегда мудрец, а иногда мечтатель». В стихах, написанных в 1821 году в южной ссылке, поэт обращается к Чаадаеву, как к «единственному», «неизменному другу», который «сердце знал мое» и, может быть, «спас» чувства поэта: «ты поддержал меня», «ты оживлял» душу, «твой жар воспламенял к высокому любовь...».

Эта дружба — теплая, созидающая, имеющая в себе дар поддержки и участия, доверия к «сердцу», мало напоминает то отношение к дружбе, какое несет герой «Евгения Онегина». Нет, решительно не годится Чаадаев в «натурщики» пушкинского романа! [1]

Молодой Пушкин любит писать о дружбе светлой, и когда в элегии «Погасло дневное светило...» или «Кавказском пленнике» звучат мотивы разочарования в друзьях — это выглядит во многом данью литературной традиции. Так юность хочет казаться

[1] В пору работы над первыми главами романа Пушкин пишет Вяземскому: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чаадаева; в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны» (IX, 81). Пушкин осуждал автора «Горя от ума», который, по слухам (оказавшимся, впрочем, ложными), вывел в нелестном свете Чаадаева, уехавшего в ту пору за границу. Понятно, что и сам Пушкин не мог иметь в виду в «Онегине» Чаадаева.

страдающей, искушенной в бедах жизни, преданной друзьями, оставленной... Элегическая скорбь и меланхолия еще легко сменяются новым опьянением жизнью,— поэт с улыбкой подносит к губам ее пенный кубок.

Однако, оказавшись в начале лета 1820 года на Кавказских минеральных водах, Пушкин знакомится там с человеком, который вскоре получает с его легкой руки прозвище Мельмота или Демона и влияние которого на поэта длится несколько лет. Влияние, как справедливо пишет В. В. Вересаев, с которым не могло «сравниться влияние ни Чаадаева, ни какого-либо другого из самых умных и даровитых друзей Пушкина»[1].

В самом деле, если окинуть взором всю недолгую пушкинскую жизнь, то среди его дружб немало найдется гармонических, светлых — как с Пущиным или Дельвигом, и одна дружба роковая — с Александром Раевским.

3. В СЕМЬЕ РАЕВСКИХ

Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посереди семейства почтенного Раевского.

Из письма А. С. Пушкина брату

Приятели Пушкина Александр и Николай Раевские были сыновьями героя войны 1812 года Николая Николаевича Раевского.

Вся грамотная Россия восхищалась его подвигом, воспетым Жуковским:

Раевский, слава наших дней,
Хвала! перед рядами
Он первый грудь против мечей
С отважными сынами.

В деле под Дашковкой, в час решительной атаки на французские батареи, Раевский пошел в бой во главе колонны Смоленского полка, держа за руку младшего своего сына Николая. Старший сын —

---

[1] Вересаев В. В. Спутники Пушкина. М., 1934. С. 45.

Александр тоже был в эту минуту подле него и, схватив знамя, лежавшее рядом с убитым в одной из предыдущих атак подпоручиком, понес его перед войском[1].

Николаю Раевскому-младшему было в ту пору 10 лет, Александру Раевскому еще не исполнилось 17-ти. Он родился на четыре года раньше Пушкина, 16 ноября 1795 года, в крепости Новогеоргиевская на Кавказе, где тогда служил его отец. Мать сыновей Раевского — Софья Алексеевна Константинова, с одной стороны гречанка, с другой приходилась прямой внучкой Ломоносову, так что Александр и Николай Раевские были его правнуками.

Оба брата сыграли заметную роль в пушкинской судьбе. Иногда в работах о Пушкине и его эпохе их путают: подробности, связанные с Александром Раевским, приписывают Николаю и наоборот. Между тем они были совсем разными людьми и по-разному прошли сквозь биографию поэта.

Скажем прежде о Николае. Николаю Раевскому-младшему было 13—14 лет, когда подпоручиком лейб-гвардии гусарского полка, того самого, в каком служил и Чаадаев, он свел знакомство с лицеистом Пушкиным[2]. Гусары были расквартированы в Царском Селе, и мальчик-герой, носивший офицерские эполеты, должен был вызывать завистливое восхищение юного поэта, восторженно внимавшего рассказам о недавней грозе 1812 года. Николай Раевский часто встречался с Пушкиным и в Петербурге, по выходе поэта из Лицея. В стихотворной записке Жуковскому 1819 года Пушкин пишет:

Раевский, *молоденец* прежний,
А там уже *отважный сын*,
И Пушкин, школьник неприлежный
Парнасских девственниц-богинь,
К тебе, Жуковский, заезжали...

---

[1] Такова была легенда. По свидетельству Батюшкова, Н. Н. Раевский говорил ему потом, что все это преувеличено молвой: младший сын собирал ягоды в ближнем леске, и ему лишь прострелило пулей панталоны. (См.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 414.)

[2] Иногда ошибочно считают, что среди гусар, стоявших в Царском Селе и знакомых с Пушкиным, был Александр, а не Николай Раевский (см. сб.: Декабристы и их время. Материалы и сообщения. М.; Л., 1951).

В 1820 году Николай Раевский, как и его друг Чаадаев, служили адъютантами у князя И. В. Васильчикова[1]. Над Пушкиным в те дни собирались тучи за его вольнолюбивые стихи, ходившие в списках: его собирались выслать, то ли в Сибирь, то ли на Соловки. Известно, что Чаадаев в опасную для поэта минуту уговорил Васильчикова ходатайствовать перед Александром I о смягчении участи Пушкина. Не принимал ли участие в этих хлопотах и другой адъютант Васильчикова — Н. Н. Раевский? Не этим ли вызваны слова Пушкина в письме к брату от 24 сентября 1820 года о «важных услугах», оказанных ему Н. Н. Раевским?

Кстати, в письме из Кишинева, явно рассчитанном на возможную перлюстрацию, Пушкин изображал встречу с Раевскими по пути в южную ссылку, когда он лежал в горячке в Екатеринославле, как счастливую случайность: «Генерал Раевский, который ехал на Кавказ с сыном и двумя дочерьми, нашел меня в жидовской хате, в бреду, без лекаря, за кружкою оледенелого лимонада. Сын его (ты знаешь нашу тесную связь и важные услуги, для меня вечно незабвенные), сын его предложил мне путешествие к Кавказским водам...» (IX, 18). Но дело в том, что поэт выехал из Петербурга в ссылку 6 мая 1820 года, а еще 23 апреля Н. И. Тургенев писал брату Сергею, что Пушкин собирается «с молодым Раевским» в Киев и Крым[2]. А в семейной переписке Раевских сохранилось упоминание о каком-то письме от матери Софьи Алексеевны сыну Александру, которое «мама забыла послать» с Пушкиным[3].

Таким образом, встреча была обговорена заранее, как и весь план поездки. Молодой Николай Раевский вызвался сопровождать Пушкина в ссылку и,

[1] М. О. Гершензон называет ошибочно адъютантом Васильчикова в 1820 году Александра Раевского (История молодой России. М.; Пг., 1923. С. 50). Вслед за ним эту ошибку повторили Б. Л. Модзалевский и другие пушкинисты.

[2] Тургенев Н. И. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 299.

[3] Письмо Е. Н Раевской — А. Н. Раевскому 7 мая 1820 г. См.: Гершензон М. О. Указ. соч. С. 27. Один из мемуаристов писал, что Н. Н. Раевский остановился в Екатеринославле «по просьбе своего сына, который ехал повидаться со своим приятелем Пушкиным» (Новое время. № 8285).

пользуясь весом в южных краях отца, бывшего командиром 4-го корпуса в Киеве, и дружескими связями его с Инзовым, под началом которого должен был служить Пушкин, повез его на четыре месяца — сначала на Кавказ, а потом в Крым.

С Николаем Раевским Пушкина соединяла дружба прочная и верная. Он был благороден, хорошо образован и самобытно умен, но ума своего не навязывал и имел в характере обходительную мягкость. Памятником этой дружбе остались посвящения Пушкина на поэме «Кавказский пленник» и стихотворении «Андрей Шенье», а также знаменитое письмо по поводу «Бориса Годунова». Дружба с Николаем Раевским не омрачалась ни недоразумениями, ни соперничеством. И стихи поэта запечатлели душевную благодарность ему:

Когда я погибал, безвинный, безотрадный,
И шепот клеветы внимал со всех сторон,
Когда кинжал измены хладный,
Когда любви тяжелый сон
Меня терзали и мертвили,
Я близ тебя еще спокойство находил:
Я сердцем отдыхал — друг друга мы любили...

Чадолюбивый старик Раевский, человек чести и старомодной строгой искренности, в доверительном письме дочери сравнивал душевные свойства двух своих сыновей. «Николай будет, может быть, легкомыслен, наделает много глупостей и ошибок; но он способен на порыв, на дружбу, на жертву, на великодушие. Часто одно слово искупает сто грехов». И как контраст этой характеристике — отцовское огорчение старшим сыном: «С Александром живу в мире,— но как он холоден! Я ищу в нем проявления любви, чувствительности, и не нахожу их. Он не рассуждает, а спорит, и чем более он неправ, тем его тон становится неприятнее, даже до грубости. Мы условились с ним никогда не вступать ни в споры, ни в отвлеченную беседу. Не то, чтобы я им был недоволен, но я не вижу с его стороны сердечного отношения. Что делать! таков уж его характер, и нельзя ставить это ему в вину. У него ум наизнанку; он философствует о вещах, которых не понимает, и так мудрит, что всякий смысл испаряется. То же самое и с чувством <...> Я думаю, что он не верит в любовь, так

как сам ее не испытывает и не старается ее внушить. Я делаю для него все, когда только есть случай, но я скрываю чувство, которое побуждает меня к этому, потому что он равнодушно принимает все, что бы я ни делал для него»[1].

Бывают отцы, которые не слишком хорошо знают и понимают своих детей, несправедливы или равнодушны к ним. Старик Раевский не принадлежал к их числу, и его суд тем безупречнее, что идет от любящего сердца.

Письмо Н. Н. Раевского-старшего написано было в 1820 году, стало быть, как раз в тот год, когда Пушкин с семьей старого генерала добрался до Кавказских минеральных вод, где свел знакомство с Александром Николаевичем Раевским, сразу притянувшим его к себе.

Таких людей до той поры, в том числе и в петербургском своем окружении, Пушкин, пожалуй, не видывал. Это был человек опасный, трудный, мучительный и блестящий. Рядом с Александром Раевским нельзя было «отдохнуть сердцем», как рядом с Николаем. Но сила притяжения была, быть может, еще бóльшая. Его ум был свободен от многих предрассудков, речи вызывали озноб страха и восхищения. В приступах хандры и выходках острой иронии он совпадал порою с Пушкиным, но обливал презрением даже то, на что молодой поэт привык молиться. Казалось, он парит надо всем на свете — родственным долгом, привязанностями и верой. Его богохульства укрепляли и высвобождали душу. Пушкин бросился к нему со всей юношеской страстью к свежим, неожиданным людям и увлекся им самозабвенно.

С признательностью отзываясь о генерале Раевском-старшем, как «снисходительном, попечительном друге, всегда милом, ласковом хозяине», Пушкин замечал в письме к брату: «Старший сын его будет более нежели известен» (IX, 20).

Почти через десять лет, по дороге в Арзрум, оказавшись в тех местах, где он впервые встретился с Александром Раевским, Пушкин вспомнит о нем, едучи берегом Подкумка: «Здесь, бывало, сиживал

---

[1] Цит. по кн.: Гершензон М. О. История молодой России. С. 45.

со мною А. Раевский, прислушиваясь к мелодии вод» (V, 351). В этой фразе что-то недосказано, тут как бы поэтическое отточие: многое должно было всколыхнуть в душе Пушкина это воспоминание.

В «Альбоме Онегина», исключенном из окончательного текста романа, находим четверостишие — живую реминисценцию той поры:

Цветок полей, листок дубрав
В ручье кавказском каменеет.
В волненье жизни так мертвеет
И ветреный и нежный нрав.

Первая строка читалась в черновике: «Я видел: легкий лист дубрав...» Пушкин действительно мог видеть это с бережка Подкумка, а разговоры с Раевским, его «мертвеющий» нрав, могли подсказать и всю поэтическую метафору.

О чем только не переговорили новые друзья, выезжая из Пятигорска в предгорья Бештау, где возле ключей для чающих целительной воды раскидывались калмыцкие кибитки. Тогда только было открыто живительное действие железных вод, и считалось, что они помогают Александру Раевскому: он лечил здесь свою старую рану в ноге. Хотя генерал А. П. Ермолов, дальний родственник Раевских, под началом которого служил Александр, уверял, что повод для лечения был иной: «горькие плоды сладостнейших воспоминаний»[1]. Острота, быть может, и напрасная, но не случайная, потому что известно было, что Александр отдал заметную дань Киприде и мог многое рассказать о своих победах над женскими сердцами.

Каким представить себе Раевского в пору его знакомства с Пушкиным? Сохранился выразительный набросок его словесного портрета, сделанный графом П. Капнистом: «...высокий, худой, даже костлявый, с небольшой круглой и коротко обстриженной головой, с лицом темно-желтого цвета, с множеством морщин и складок,— он всегда (я думаю даже, когда спал) сохранял саркастическое выражение, чему, быть может, не мало способствовал его очень широкий с тонкими губами рот. Он, по обычаю двадцатых годов, всегда был гладко выбрит, и хотя носил очки,

---

[1] См.: Погодин М. П. Алексей Петрович Ермолов. Материалы для биографии. М., 1863. С. 289.

но они ничего не отнимали у его глаз, которые были очень характеристичны. Маленькие, изжелта-карие, они всегда блестели наблюдательно живым и смелым взглядом, с оттенком насмешливости, и напоминали глаза Вольтера. Раевский унаследовал от отца своего резкую морщину между бровей, которая никогда не исчезала. Вообще он был скорее безобразен; но это было безобразие типичное, породистое, много лучше казенной и приторной красоты...»[1].

Однако мемуарист знал Раевского уже в преклонных годах, и портрет этот поздний. Портрет юноши Раевского, недавно появившийся в экспозиции Пушкинского музея в Москве, рисует совсем другой облик — молодого щеголя и франта с артистически небрежно повязанным шейным платком, юного аристократа, эпикурейца и повесу. Другой сохранившийся овальный портрет, написанный неизвестным живописцем в 1821 году, отчасти льстив и параден: перед нами молодой офицер в эполетах, с высоким чистым лбом и глубоким, задумчивым взглядом темных глаз. Наклон головы немного искусствен — Раевский позирует, но выражение глаз правдиво: безмерная, не по возрасту, печаль на совсем молодом лице. Таким, наверное, узнал его Пушкин.

Ум Раевского был озлоблен, в нем накопилось немало досады на жизнь и людей; но это лишь притягивало к нему Пушкина: для того душевного состояния, с каким он сам ехал в южную ссылку, Александр Раевский был лучшим резонатором. Мы не знаем, почему после службы во Франции, где Раевский несколько лет состоял адъютантом Воронцова, и кратковременного пребывания в Петербурге в 1819 году он не осел в одном из привилегированных полков близ северной столицы, а оказался на Кавказе, в крепости Внезапной и на водах. Искал приключений? Бросился на Кавказ в романтическом порыве? Не похоже.

Раевский был человеком отнюдь не лишенным тщеславия, ценившим о себе мнения других. Встречавшийся с ним в заграничном походе Николай Муравьев рассказывал о дружбе своего брата Александра Муравьева с Раевским: «Я с ним прежде видался,

---

[1] Русская старина. 1899. № 5. С. 241.

и он мне не понравился. Брат с ним был дружен, но я его никогда не любил. Заметно было, что он показывал брату такую дружбу единственно с целью, чтобы Александр (Муравьев.— *В. Л.*) его превозносил»[1].

Быстрый взлет, обеспеченный славой отца, а потом какие-то неудачи, удары «слепой фортуны», могли отвратить Раевского от службы. Полковник в 22 года, он начисто охладел к карьере. На Кавказе, будучи прикомандированным к отдельному Кавказскому корпусу, он не только лечился, но, возможно, и отживал досаду на то, что не был оценен по заслугам. А вернее, просто приехал развеять хандру, цепляясь за болезнь, о которой, как о великом благе, мечтал, оказавшись на водах и глядя «на чудные струи», Онегин: «Зачем не чувствую в плече хоть ревматизма? — ах, создатель!»

Так или иначе, настроения Александра Раевского на Кавказе были резко независимые и вольнодумные, и, обсуждая с Пушкиным политические новости, он о многом говорил с подкупавшей поэта откровенностью. На водах Раевский получал газеты и письма от своего близкого приятеля из Кишинева — М. Ф. Орлова, командира 16-й дивизии, опального генерала, нетерпеливо ожидавшего крупных перемен. В недавнем прошлом флигель-адъютант Александра I, парламентер союзных войск, принимавший капитуляцию Парижа, Орлов впал в немилость за слишком либеральные «записки», представленные царю. Его оппозиционные настроения были очевидны, и характерно, что Александр Раевский в эту пору один из доверенных его друзей.

Посленаполеоновская Европа бурлила национальными движениями, народным недовольством, и сердца молодых людей бились учащенно в надежде на скорые перемены. 30 мая 1820 года Орлов сообщал Раевскому о заговоре в Риме против австрийцев: «Везде огонь живет под пеплом, и я очень думаю, что 20-й век (описка Орлова, имевшего в виду век 19-й.— *В. Л.*) не пробежит до четверти без развития каких-нибудь странных происшествий»[2]. Спустя два

---

[1] Русский архив. 1886. № 2. С. 114.

[2] Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963. С. 221.

месяца, 27—29 июня 1820 года, Орлов снова извещал Раевского: «У французов загорается, и так это не кончится. В Турции также беспокойно»[1]. В ответ Раевский сообщал ему интересные сведения из своих мест. «Без твоего письма мы бы ничего не знали о бунте в Имеретии...» — благодарит его за добрые новости Орлов 8 июля 1820 года. А 13 октября снова пишет Раевскому, на этот раз о бунте в Сербии: «У нас большие известия и что-то возгорается, похожее на предвещение общего пожара»[2].

Молодые военные только и ждут часа, чтобы принять участие в «событии», как прозрачно именуется в переписке Орлова с друзьями возможная революция. В 1820 году она, казалось им, полыхнет вот-вот.

Все это — можно ли сомневаться? — обсуждалось Пушкиным с Александром Раевским на берегах Подкумка, где такая свобода была говорить под журчание вод, вдали от любопытных глаз и ушей. Раевский писал Орлову и о своем новом собеседнике — в одном из писем Орлов передает поклон «юному Аруету Пушкину», почтив его поэтическое вольнодумство лестным сравнением с Вольтером.

Раевский был в ту пору ярым противником крепостной зависимости. В 1810-е годы он сблизился с братьями Тургеневыми, Сергеем и Николаем Ивановичем, тем самым «хромым Тургеневым», который, «плети рабства ненавидя, предвидел в сей толпе дворян освободителей крестьян». М. Ф. Орлов еще в 1815 году подал царю петицию об уничтожении крепостного рабства. «Все умы обращены на вольность крестьян»,— пишет Орлов Раевскому в 1820 году, извещая, что даже М. С. Воронцов, вернувшись из Франции, сделал какой-то шаг в этом направлении в своем имении[3]. Конечно, и Раевский в полной силе разделяет эти убеждения, находя в Пушкине сочувственного слушателя. Давая спустя пять лет ответы в допросных листах при дознании по делу декабристов, Раевский не станет отрицать своего негативного отношения к крепостному праву: «Опасаюсь только, чтобы несколько миллионов крепостных крестьян, нетерпеливо ожидавшие освобождения, не были б

---

[1] Орлов М. Ф. Указ. соч. С, 225.
[2] Там же. С 228.
[3] Там же. С. 226,

причиною больших беспорядков; далее я не могу вступать в рассуждение о способах, как освободить оных крестьян...»[1] Таковы были веяния времени, так что, заметим в скобках, поступок Онегина в пушкинском романе, который «ярем барщины старинной» заменил легким оброком, в начале 1820-х годов не должен был выглядеть чем-то исключительным.

Мы не вполне очертили бы круг политических воззрений Александра Раевского, если бы ничего не сказали о его отношении к принципу правления. Следует поверить свидетельству Ф. Ф. Вигеля, писавшего о Раевском как о враге самодержавия: «...верноподданничество, привязанность к монархическим правилам ему казались отвратительными и ненавистными»[2].

Раевского вообще увлекало низвержение авторитетов, как политических, так и моральных, и Пушкину это нравилось, поражало его. Он увидел в Александре Раевском незаурядную по возможностям фигуру. Первый биограф Пушкина П. В. Анненков, опрашивавший современников, передавал чье-то устное свидетельство: «При тогдашнем всеобщем ожидании политических перемен во всех углах Европы, Пушкин говорил об Алекс. Н-е, как о человеке, которому предназначено, может быть, управлять ходом весьма важных событий»[3].

Намек прозрачный, и даже словцо то же, что часто встречается в переписке Орлова,— «событие». Раевского считали одной из ключевых фигур возможного заговора. Все привыкли к его острым сарказмам и видели в этом залог будущего, готовность к выходу в решительный момент в серьезное действие. А пока его сочувственным собеседникам хватало притягательной разочарованности и многозначительного одиночества добровольного изгоя большого света.

На Кавказе возникает первый росток замысла поэмы «Кавказский пленник». Сохранилось предание, что Пушкин с кем-то из братьев Раевских, по-видимому с Александром Николаевичем, во время про-

---

[1] Волконская М. Н. Записки. 2-е изд. Спб., 1913. С. 172.

[2] Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 6. М., 1892. С. 170.

[3] Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. Спб., 1874. С. 151.

гулки по кавказским предгорьям остановился отдохнуть у духанщика[1]. Старый инвалид поведал ему о своем пребывании в плену у черкесов. Этот сюжет всколыхнул воображение Пушкина. Он дал толчок поэтическому рассказу о гонимом, разочарованном герое, испытавшем горькую неспособность любить.

Встретившийся с Пушкиным в январе — феврале 1821 года на киевских «контрактах» Денис Давыдов рассказал в 1822 году М. П. Погодину: «Пушкина заставил Александр Раевский дать такой характер пленнику»[2]. Как это понимать? Внушил ли Раевский поэту такое освещение сюжета или сам стал в какой-то мере «моделью» для Пушкина? Неизвестно. Существеннее, пожалуй, что в «Кавказском пленнике» перед нами первый еще, романтический набросок характера разочарованного героя, отдаленная тень будущего «Онегина». Пушкин сам дал это понять, когда в предисловии к первой главе романа в стихах заметил, что, вероятно, будут осуждать «антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского пленника» (IV, 385).

В Крыму, куда Пушкин переехал с семьей генерала Раевского с Кавказа, он пережил настоящую горячку увлечения Байроном. Александра Раевского в Крыму, по-видимому, не было. Он появился тут вскоре после отъезда Пушкина, «как бы на его место»[3]. Но явственная тень разговоров и встреч с Александром еще витала над Пушкиным, когда слагались первые строфы «Пленника». В уста героя романтической поэмы Пушкин вложил и свои чувства,— не зря он потом сокрушался, что «не годится в герои романтического стихотворения». Но его мечтою было дать портрет «молодежи 19-го века», как напишет Пушкин В. П. Горчакову (IX, 52).

К Байрону Пушкина пристрастили тоже молодые Раевские (в Крыму Екатерина Раевская занималась его переводами), и в пору писания «Кавказского пленника» он, по его признанию, от чтения англий-

---

[1] Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. М., 1954. С. 232.

[2] Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 19—20. Пб., 1914. С. 68.

[3] См.: Пушкин и его современники. Вып. 17—18. Пб., 1914. С. 112.

ского поэта «с ума сходил». Почему Байрон повлиял на него так сильно? Есть закон, согласно которому в известном настроении и состоянии души, какую книгу ни открой, кажется, что она для тебя и про тебя написана — все к месту, все в лад. Байрон совпал с душевным состоянием изгнанного из Петербурга Пушкина, смертельно оскорбленного ссылкой. Еще прежде поэт испытал симптомы пресыщения светом, его усладами, так что ему порой казалось — не сам ли он бежал от него, как Чайльд-Гарольд, в дикие края?

То, что видишь со стороны в другом, больше убеждает нас в несомненной истине наших чувств, и я думаю, что, найдя в Раевском настроение, владевшее им самим, но только в более крепком настое, Пушкин был поражен этим, как открытием. Книги Байрона это открытие закрепили, и все это слилось в одно впечатление — правоты всякой разочарованности и холода, равнодушия к жизни и людям, которые не заслужили того, чтобы их любить. Так рисуется мне состояние души Пушкина в дни, когда писался «Кавказский пленник».

Обронив однажды, что «характер главного лица» в «Кавказском пленнике» «приличен более роману, нежели поэме», Пушкин будто обещал уже, что попробует такой роман написать. Этим романом и был «Евгений Онегин».

В реалистическом романе характер героя будет показан с куда большей глубиной, от его истоков и в движении, в окружении социальных обстоятельств. Но в основе своей это будет *тот же* характер («Людей и свет изведал он, и знал неверной жизни цену...»). Так же как будущий сюжет «Онегина» уже смутно прорисован в «Пленнике», хоть и на условном экзотическом фоне.

В самом деле, герой с его «бесчувственной душой» оказывается неспособным полюбить черкешенку и дает ей чисто «онегинскую» отповедь:

Забудь меня: твоей любви,
Твоих восторгов я не стою.

Но после побега пленника ситуация переворачивается, как перевернута она и в «Евгении Онегине»: те-

перь черкешенке не нужны клятвы героя в верности до гроба:

О, друг мой! — Русский возопил.—
Я твой навек, я твой до гроба.
Ужасный край оставим оба,
Беги со мной...— Нет, Русский, нет!

Черкешенка романтической поэмы гибнет в волнах, но ведь и Татьяне в начальном замысле романа поэт пророчил гибель! (См. об этом ниже.)

«Кавказский пленник» имел огромный успех у публики, но для Пушкина это была проба, искушение романтизмом байроновского толка, от которого поэт мало-помалу начнет освобождаться.

Поэма родилась в атмосфере семьи Раевских — не зря на последнем листе рукописи Пушкин набросает профили Александра, Екатерины, Марии Раевских и М. Ф. Орлова. С полной верой писавший недавно в в посвящении Н. Н. Раевскому, что он найдет в поэме «воспоминанья, быть может, милых сердцу дней, противоречия страстей, мечты знакомые, знакомые страданья...», Пушкин не без дружеской и саркастической критики братьев Раевских свою байроническую поэму перерос. «Кавказский пленник»,— вспоминал он в 1830 году,— первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил... Но зато Николай и Александр Раевский и я — мы вдоволь над ним посмеялись»[1].

Прекрасная отвага Пушкина — не пощадить себя, оглянувшись назад. Он не лелеет свой успех и далек от обиды на домашних зоилов. А ведь зная тонкую наблюдательность Николая Раевского и язвительный ум Александра, можно представить, что под огнем дружеской критики поэту приходилось несладко.

Начатый, как считают, в Крыму в 1820 году, «Кавказский пленник» был завершен в Каменке в феврале 1821 года. Весь конец 1820-го и 1821 год Пушкин часто встречается с Александром Раевским, то в Кишиневе, где Раевский гостит у Орлова, то в Киеве, в гостеприимном доме генерала-отца, то в Одессе, куда Пушкин трижды наезжает в эти годы по разрешению добряка Инзова. Точнее датировать эти встречи труд-

[1] Л. Н. Майков предполагал, что это происходило в январе 1824 г. в Одессе, куда Николай Николаевич Раевский приехал, чтобы навестить своего старшего брата (см.: Майков Л. Н. Пушкин. Спб., 1899. С. 144).

но, но ясно одно: они не были редкими и случайными. Кроме того, Пушкин вел с Раевским оживленную переписку, от которой сохранились, по-видимому, крохи; слишком откровенная, она была обречена на уничтожение обеими сторонами.

Пушкин так дорожил в 1820—1823 годах встречами с Александром Раевским, что и своим приятелям рекомендовал знакомство с ним. При поездке в Киев из Кишинева В. П. Горчакова в декабре 1820 года Пушкин советовал ему непременно познакомиться там с Александром Раевским, «как с человеком образованным и вообще замечательным»[1]. Наблюдавший Пушкина в Одессе в 1823 году И. П. Липранди замечал: «Приезды А. Н. Раевского развлекали Пушкина, как будто оживляли его...»[2]

Но особенно значительными и памятными на всю жизнь были, по-видимому, встречи Пушкина с Александром Раевским в 1820—1821 году в Каменке.

4. У ПОРОГА ТАЙНОГО ОБЩЕСТВА

Но там, где ранее весна
Блестит над Каменкой тенистой...

«Евгений Онегин», глава десятая

Огромный барский дом с парком и рекой, купальней и мельницей на запруде — все это было имение Каменка Чигиринского уезда Киевской губернии, принадлежавшее матери генерала Н. Н. Раевского, почтенной старухе Екатерине Николаевне. В доме всегда находилось место для многочисленных родственников и гостей (половину его занимали Давыдовы), и Пушкин провел здесь много счастливых часов. Приехав в Каменку из Кишинева во второй половине ноября 1820 года, Пушкин, за небольшими отлучками в Киев, прожил здесь, по-видимому, несколько месяцев[3].

---

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М.: Худож. лит., 1974. С. 256.

[2] Там же. С. 341.

[3] А. И. Давыдова писала в 1838 году дочерям из Сибири о своем муже В. Л. Давыдове, что он «был хорошо знаком с нашим знаменитым поэтом, бывавшим несколько раз в Каменке и прожившим там однажды целых четыре месяца» (Косарик Д. Пушкін на Україні. Київ, 1949. С. 23).

Кто только не навещал Каменку в те же месяцы и годы, пользуясь гостеприимством бабушки Раевской и братьев Давыдовых — Василия Львовича, рьяного приверженца тайных союзов, и Александра Львовича, жуира и ленивца, прозванного Фальстафом. Благодаря своей легкомысленной жене — француженке Аглае, А. Л. Давыдов получил в «Евгении Онегине», как считали современники, и еще одно прозвище — «рогоносец величавый». Здесь веселились, пели, спорили, устраивали тайные сходки, за одной из которых подглядел, взобравшись на дерево, росшее под окном, инженер Шервуд, нанятый для починки мельницы и ставший добровольным шпионом. Здесь бывали члены тайного общества М. Ф. Орлов, И. Д. Якушкин, К. А. Охотников, возможно, и П. И. Пестель.

«Общество наше, теперь рассеянное,— писал Пушкин Гнедичу 4 декабря 1820 года,— было недавно — разнообразная и веселая смесь умов оригинальных, людей известных в нашей России, любопытных для незнакомого наблюдателя. Женщин мало, много шампанского, много острых слов, много книг, немного стихов» (IX, 21). Для Пушкина Каменка была школой споров, школой политической мысли.

Кто еще сиживал тут с Пушкиным у камина и в гостиной, за бокалом шампанского, поэт сам напомнил в послании к Давыдову (1821):

И за бутылками аи
Сидят Раевские мои...

Привычно оброненные слова «Раевские мои» — лишнее подтверждение нежной привязанности Пушкина к своим новым друзьям. А весь текст послания (о тех, что «шалят в Неаполе», и «той» революции, что «едва ли там воскреснет») — верное свидетельство жара политических бесед, атмосферы Каменки, чутко прислушивавшейся издали к отголоскам бурь в Европе. Жадно ловились вести и о событиях в России, таких, как восстание в лейб-гвардии Семеновском полку.

П. В. Анненков, понапрасну отрицавший воздействие на Пушкина «революционной пропаганды» в Каменке (кое-чего он об этом не знал, а чего-то, по своему благомыслию, и не хотел знать), дал тем не ме-

нее точную характеристику воздуха Каменки, жадно вдыхаемого поэтом. Каменка держала Пушкина под своим влиянием, утверждал Анненков, «тоном своих суждений о лицах и предметах, образом мышления, в ней господствовавшим, способом относиться к явлениям жизни и духовному миру человека, ею усвоенным. Ни перед кем так не хотелось Пушкину блеснуть либерализмом, свободой от *предрассудков,* смелостью выражения и суждения, как перед друзьями, оставленными в Каменке. Можно сказать, что пресловутая деревня постоянно носилась перед глазами его и служила как бы орудием, которое держало его на крайних вершинах русского байронического настроения»[1].

Нет, не об одних «байронических настроениях» должна идти речь — достаточно перечитать одно письмо Пушкина от марта 1821 года, когда он только что покинул Каменку. «Уведомляю тебя о происшествиях, которые будут иметь следствия, важные не только для нашего края, но и для всей Европы» — так начиналось письмо из Кишинева (IX, 23). И далее, кому бы ни было адресовано это письмо — А. Н. Раевскому, как считалось прежде, или В. Л. Давыдову, как предположительно считают теперь, все оно — бьющий ключом восторг, оттого что «Греция восстала и провозгласила свою свободу», восхищение Александром Ипсиланти, вихрь далеко идущих политических соображений. Словом, письмо, точь-в-точь напоминающее те письма, что полгода назад получал от Орлова Раевский.

По воспоминаниям И. Д. Якушкина, прибывшего в Каменку для конспиративных переговоров с М. Ф. Орловым, известен знаменитый эпизод «искушения» Пушкина декабризмом, который происходил в присутствии и при участии А. Н. Раевского. «Раевский, не принадлежа сам к Тайному обществу,— пишет Якушкин,— но подозревая его существование, смотрел с напряженным любопытством на все, происходящее вокруг него»[2]. Якушкин и его товарищи, не вполне доверявшие Раевскому, решили сбить его с толку и избрали председателем в дружеских прениях на тему, нужно ли России тайное общество. Сами они усердно

---

1 Анненков П. В. Указ. соч. С. 182.

2 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 335.

принялись доказывать противное, но А. Н. Раевский, напротив, «исчислил все случаи, в которых тайное общество могло бы действовать с успехом и пользой», и протянул руку Якушкину, в знак того, что готов в него вступить. Якушкин расхохотался и объявил происшедшее шуткой. Все это происходило в присутствии Пушкина, принявшего всерьез возможность войти в общество, что он со слезами на глазах и высказал. Раевского же, при внешней невозмутимой сдержанности, столь явное недоверие и розыгрыш должны были, несомненно, взбесить.

Можно предположить, что этот случай еще более сблизил Пушкина с Александром Николаевичем — оба могли догадываться, что они отвергнуты. Впрочем, Раевскому, быть может, это было и на руку. В декабристском кругу стало известно, что отец-генерал, знавший твердые границы своей добродушной фронде, взял с сыновей строжайшее слово не вступать ни в какие тайные общества. А когда друг А. Н. Раевского Орлов попросил руки его старшей сестры Екатерины Николаевны, Александр Николаевич, выполняя волю отца, поставил условием отказ Орлова от активного участия в обществе и преуспел в этом. Настроенный к началу 1821 года крайне радикально (он ехал на Московский съезд с программой глубоко законспирированного общества «Невидимые братья» и предлагал устройство тайной типографии в лесу), Орлов в мае 1821 года отпраздновал свадьбу и заметно поувял как заговорщик. Позднее на допросах в следственной комиссии Рылеев дал такое показание об Орлове: «Потерянный человек; Раевские сбили его с толку».

Пламя вольнодумства, одно время высоко взметнувшееся в Каменке, стало постепенно опадать. И дело, конечно, не в одном переплете характеров и личных отношений. Эти отношения сами в заметной мере были отражением того, что происходило вокруг, слушались пульса времени. В 1821—1823 годах одна за другой возникали и так же быстро рушились надежды на совсем, казалось, близкую революцию на Балканах, на Апеннинах и за Пиренеями.

«Ужель надежды луч исчез?» — вопрошал Пушкин уже в 1821 году в послании к Давыдову. Но в те дни настроение его еще сравнительно безмятежно: впереди у Пушкина обжитой Кишинев и стычки с «бояра-

ми», участие в масонских ложах, поездки в Одессу, споры о «вечном мире» аббата Сен-Пьера... 1822 год все это подкосил. Репрессии пронеслись совсем рядом. В феврале 1822 года был арестован близкий знакомый Пушкина по Кишиневу, однофамилец Раевских — поэт В. Ф. Раевский. В мае уволены со своих должностей генералы Пущин и Орлов. По всей России официально запрещены масонские ложи. На Инзова навели строгости; Пушкина перестали так легко отпускать в Киев и Одессу.

Стоит ли удивляться, что у поэта нарастало ощущение безысходности. Появилось чувство одиночества, напрасных трудов сеятеля, вышедшего на ниву слишком рано; возник скептицизм по отношению к народам, не готовым к борьбе со своими угнетателями. Это настроение отразилось в стихотворениях 1823 года «Свободы сеятель пустынный...» и «Кто, волны, вас остановил...»

Александр Раевский, в ком давно не было приметно следов молодого энтузиазма, пережил, по всей видимости, нечто подобное, но с большей безнадежностью, чем Пушкин, и еще прежде, чем он. В 1822 году Раевский хлопочет о выезде за границу и остается лишь потому, что находит в имении своих родственников Воронцовых под Белой Церковью домашнего доктора-англичанина, который удачно лечит его[1], а вернее, потому, что сильно и тайно увлечен молодой женою графа — красавицей Елизаветой Ксаверьевной[2].

Когда при новом подъеме движения на юге старые друзья приглашают его в тайное общество, он решительно отказывается. М. Ф. Орлов, рассказывая, как Сергей и Матвей Муравьев вербовали его в 1823 году в число своих сторонников, добавляет: «Они также уговаривали Александра Раевского, брата моего, но, видевши неуспех в сем предприятии, равно с моей стороны, как со стороны брата, они бросились к Пестелю...» И продолжает: «Тогда распустили слух, что я

---

[1] См.: «Всеподданнейший рапорт» М. С. Воронцова царю от 23 мая 1824 г. //Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936. С. 279—280.

[2] То, что А. Н. Раевский неравнодушен к Воронцовой, можно понять уже по его письму от 17 июня 1822 г. из Александрии, приведенному М. О. Гершензоном в книге «Мудрость Пушкина» (М., 1919. С. 197—198).

совершенно переменился, что женитьба отклонила меня от всех благородных мыслей, что я нахожусь в зависимости у брата Александра Раевского, которого почитали себе врагом — и по делу»[1]. В словах Орлова есть, возможно, преувеличения в попытке выгородить себя и Раевского перед следствием, но главное сказано верно.

Скептический дух в отношении общественных перемен, овладевший Александром Николаевичем, распространял свое действие и на друзей. Убедительнее, чем кто-либо, он умел внушить Пушкину, что дело свободы терпит поражение повсюду. Он с сарказмом указывал на пассивность народа, на немощные силы сопротивления самодержавной власти, на безнадежность бунтарских порывов, метко высмеивал вспышки романтического энтузиазма.

Быть может, Пушкин и без Раевского, путем собственного размышления и наблюдения, пришел бы к горьким мыслям, вырвавшимся в «Сеятеле» и других стихотворениях той поры? Наверное. Но Раевский был по меньшей мере катализатором, усилителем этих настроений.

Постепенно образ байронического героя тускнеет в сознании Пушкина, и уже не его проекцию видит он в своем приятеле, а отблеск образа «Мельмота-скитальца» — «гениального произведения Матюрина», как выскажется Пушкин в «Примечаниях» к «Евгению Онегину». Мельмот — это та же современная неудовлетворенность и холод души, но еще и связь с бесовством, темной, дьявольской силой, загадочно владычествующей над судьбами людей. Пушкин не только мерил литературу жизнью, но и людей понимал литературой: часто она давала ему формулу и ключ к еще не названному в жизни. Восхитившись романом Мэтьюрина, прочитанным им по-французски в 1821 или 1822 году, он стал называть Мельмотом А. Н. Раевского. Отсюда был один шаг до другого вчувствованного в своего необычного друга образа — образа Демона. Демона не как надзвездной силы, бесплотного духа, веющего в мировых пространствах и владычествующего над воинством зла, а как близкого и влиятельного собеседника, усомнившегося во всем, разру-

---

[1] Орлов М. Ф. Указ. соч. С. 84.

шающего мир в душе и нашептывающего ядовитые речи.

Молодое бунтарство было в трауре, и Александр Раевский выглядел героем перегоревших надежд. Пушкин сверял то, что узнавал и видел вокруг, прощаясь с «утешительными надеждами», с тем, что нашептывал ему Демон, и с сокрушенным духом убеждался, что тот прав. Раевский никогда бы не подействовал на поэта с такой силой, если бы не разочаровывающие события 1821—1823 годов. Но и впечатления времени угасших надежд не были бы так остро пережиты Пушкиным, если бы Демон не концентрировал их в своих скептических речах.

5. «СУМРАЧНЫЙ ПОВЕСА»

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей...

Из «Путешествия Онегина»

В черновых рукописях Пушкина есть указание на то, что строфы об Одессе в главе «Путешествие Онегина» писались в Михайловском в 1825 году, то есть одновременно с четвертой главой, и, стало быть, по первоначальному плану занимали в романе совсем иное место. Вероятно, Пушкин предполагал отправить Онегина в странствие сразу же после его первого объяснения с Татьяной. По свежим одесским впечатлениям рисовал поэт встречу автора с «сумрачным повесой»:

...Каким же изумленьем,
Судите, был я поражен,
Когда ко мне явился он
Неприглашенным привиденьем,
Как громко ахнули друзья
И как обрадовался я!

Легко вживе вообразить по этому описанию подобную же встречу Пушкина с Александром Раевским в Одессе, где они оба оказались во второй половине 1823 года.

Святая дружба! глас натуры!!
Взглянув друг на друга потом,
Как Цицероновы Авгуры
Мы рассмеялися тишком...

Горячий, порывистый Пушкин, с образом которого так вяжется другая, описанная Пущиным, встреча в Михайловском, когда он выскочил на заснеженное крыльцо в одной рубашке — обнять лицейского товарища, здесь смиряет иронией свой порыв и вполне покоряется холодновато отстраняющей манере «новоизбранного» приятеля. Встретившись после долгой разлуки, автор и его друг ведут себя как преждевременно умудренные старцы, стесняющиеся жара живого чувства.

Оба — и Пушкин и Раевский — перебрались в 1823 году в Одессу под предлогом необходимости «морских ванн». На деле Пушкина тянул к себе полуевропейский город у моря, с оперой, танцевальными вечерами, пестрой толпой знакомых, оживленной и деятельной, не в пример Кишиневу, жизнью. Раевский следовал в Одессу за назначенным сюда генерал-губернатором края графом М. С. Воронцовым, своим принципалом, к канцелярии которого он потом, как и Пушкин, будет приписан. В действительности же он ехал сюда, следуя по пятам за его красавицей женою. Елизавета Ксаверьевна, урожденная Браницкая, приходилась Раевским дальней родственницей, и никто не находил странным, что рядом с ней — и в имении Александрия под Белой Церковью, и в одесском дворце — нередко видели ее родню и адъютанта мужа еще по французскому походу, старшего из братьев Раевских.

Почти год прожили Пушкин и Александр Раевский в приморском городе в тесном общении друг с другом. Вступив впоследствии в малоприятное и не очень искреннее объяснение с Пушкиным, Раевский имел, однако, основание написать ему: «Нельзя безнаказанно прожить вместе столько времени; даже оставляя в стороне множество причин, которые заставляют меня питать к вам истинную дружбу, одной привычки было бы достаточно, чтобы создать между нами истинную прочную привязанность»[1].

Но действительные отношения Пушкина с Раевским в Одессе представляют вовсе не идиллическую картину: они полны взаимного притяжения и соперничества, видимого единомыслия и тайного драматизма, приведшего в конце концов к разрыву.

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 529.

Одесские знакомцы Раевского той поры — Ф. Ф. Вигель, М. В. Юзефович, А. В. Капнист,— точно сговорившись, оставили о нем воспоминания, в неблагоприятном, но и чуть таинственном свете обрисовывающие его незаурядную фигуру.

Непримиримее всех, хотя и с очевидным нажимом неприязни, изобразил Раевского Вигель: «В нем не было честолюбия, но из смешения чрезмерного самолюбия, лени, хитрости и зависти составлен был его характер. Не подобные ли чувства Святое Писание приписывает возмутившимся ангелам? <...> В Молдавии, в самой нежной молодости, говорят, успевал он понапрасну опозоривать безвинных женщин; известных по своему дурному поведению не удостаивал он своего внимания; как кошка любил он марать только все чистое, все возвышенное, и то, что французы делали из тщеславия, делал он из одной злости»[1].

Вряд ли тут все точно: в «нежной молодости» Раевский, кажется, в Молдавии не был; бывал он там, в гостях у Орлова, уже в 20-е годы. Но репутация его обрисована Вигелем, по-видимому, верно — во всяком случае она не расходится с другими свидетельствами. Сам Вигель приводит вдобавок еще высказывание Александра Потоцкого, человека безупречно порядочного и честного, предупредившего его однажды за столом: «Вы так откровенно и приязненно разговариваете с вашим соседом, может быть, не зная, что это самый опасный и ядовитый человек»[2].

Но о ком и чего только не говорили в светском кругу! Хорошо известное Пушкину мнение одесского общества о Раевском и в малой мере не удерживало его от общений со своим приятелем.

Стремящийся быть более объективным, чем Вигель, один из адъютантов генерала Н. Н. Раевского — М. В. Юзефович, признает, что на себе испытал «силу обаяния» Александра Раевского, состоявшую в резком и язвительном отрицании: окружающим он внушал робость и почти страх. В его натуре, замечал Юзефович, заключалось нечто, «что придавливало душу других». Пушкин в Одессе, вспоминает мемуарист, тоже испытал нечто подобное. Он приходил к Раевскому

---

[1] Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 6. М., 1892. С. 169.
[2] Там же. С. 186.

обычно вечерами, «имея позволение тушить свечи, чтобы разговаривать с ним свободнее впотьмах»[1].

Похоже, что воспоминание об этих беседах в сумерках отозвалось в четвертой главе «Онегина»:

Камин чуть дышит. Дым из трубок
В трубу уходит. Светлый кубок
Еще шипит среди стола.
Вечерняя находит мгла...
(Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки,
А почему, не вижу я)...

В воспоминаниях для печати Юзефович не решился сообщить еще одну подробность, которую передал потом лишь в письме к П. И. Бартеневу: Пушкин рассказывал ему, что, бывая в Одессе у Раевского, «подходил, как смеясь выражался, из подлости, к ручке к его девке»[2]. Раевский нарочно испытывал, провоцировал его на унижения, каких Пушкин другому никогда бы не простил.

На чем же стояла в одесскую пору дружба Пушкина с Раевским, что продолжало связывать их? На словах Раевский был по-прежнему круче, острее, чем самые крайние вольнодумцы, его отрицание казалось всеобъемлющим и оттого неуязвимым. Не имевший сил души к действию, не переступивший порога тайного общества, он взял себе позу *над* будущими декабристами, и это должно было производить впечатление. «На друзей конституции — в том числе на зятя своего Орлова — он смотрел с величайшим пренебрежением, но с некоторою снисходительностью»,— замечает Вигель[3]. Он мог позволить себе смеяться над масонами, тайными заговорщиками, спорщиками до полуночи; откровенно глумиться над рабьим поведением народа, над стремлением к свободе — над всем, что Пушкин так недавно боготворил.

Но Раевский по-прежнему подкупал Пушкина своим непочтением к авторитетам, в том числе высшим авторитетам православной церкви и самодержавного правления. Уже в 30-е годы в письме к Чаадаеву Пушкин заметил как-то, что Орлов и Александр Раевский

---

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 104.
[2] Там же. С. 407.
[3] Вигель Ф. Ф. Указ. соч. С. 170.

«посредственные христиане» (X, 288). Можно не сомневаться, что Раевский поощрял в Пушкине богохульство, к которому поэт был в ту пору наклонен. Вот один малоизвестный эпизод, переданный в письме П. И. Бартенева Вяземскому: «Пушкин в Одессе говаривал, что он всегда ходит к Пасхальной заутрене для того, что это единственный в году случай услышать голос русского народа, когда все стоящие в церкви на возглашение священника восклицают: «Воистину воскресе!»[1] Острая и опасная шутка, вполне в духе Раевского!

И однако, мимо внимания Пушкина не могло пройти, что серьезные политические интересы резко пошли у Раевского на убыль — их смыло чувство безнадежности, быть может, и личные опасения. С. Г. Волконский, женившийся вскоре на младшей сестре Раевского Марии Николаевне, тонко замечал, что Александр Николаевич «как человек умный не был в числе отсталых, но, как человек хитрый и осторожный, видел, что тайное общество не минует преследования правительства»[2]. Трудно сказать, был ли то сознательный расчет или просто инстинкт самосохранения, скрытый за всегда готовой скептической гримасой на лице. Но только в кругу людей близких декабристам Раевский получил недобрую славу.

Александр Раевский разочаровался в возможности «события», в своей вероятной роли в нем, и политика перестала занимать его, как бывало.

Другое, что могло бы сближать его с Пушкиным и давать повод для бесконечных бесед за бокалом вина,— это поэзия, творчество. Но как раз тут Раевский не был Пушкину добрым товарищем.

Интересы Александра Николаевича были, как сказали бы в конце века, «позитивистские». Он любил естественнонаучную литературу, всерьез интересовался медициной. Не знаю, увлекался ли он Адамом Смитом, но о том, что он позднее с упоением штудировал Бокля, мы знаем доподлинно. Увлекшись книгой, он обыкновенно ложился в постель, велел прислуге закрыть ставни, зажечь свечи и никого не впускать. Однако удивительная и резко выраженная черта: Раев-

---

[1] Письмо от 10 апреля 1873 г. ЦГАЛИ. Фонд. 195. Ед. хр. 1407.

[2] Волконская М. Н. Указ. соч. С. 110.

ский не только был глух к поэзии, но свою глухоту возвел в ранг достоинства. Ф. Вигель дает волю своему раздражению против Раевского, когда пишет: «Известность Пушкина во всей России, хвалы, которые гремели ему во всех журналах, превосходство ума, которое внутренно Раевский должен был признавать в нем над собою, все это тревожило, мучило его. Он стихов его никогда не читал, не упоминал ему даже об них: поэзия была ему дело вовсе чуждое, равномерно и нежные чувства, в которых видел он одно смешное сумасбродство»[1].

Вигель не точен, потому что Раевский читал стихи Пушкина и не однажды с ним о них разговаривал. Верно другое: незаурядную наблюдательность и силу холодного ума Раевский тратил на насмешки над вдохновением, поэтическим восторгом, в особенности же надо всем, что в глазах его было юношеским романтизмом. Иногда стрелы его остроумия попадали в цель. Надолго запомнились Пушкину его насмешки над поэмой «Бахчисарайский фонтан». «А. Раевский хохотал над следующими стихами:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю — и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет etc.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей»,— с редкостной готовностью к авторскому себяотвержению соглашался Пушкин (VI, 302).

Но случалось и так, что насмешка Раевского над его стихами больно задевала поэта. М. В. Юзефович рассказывает, как однажды, полагают, что это случилось еще в мае 1821 года, Пушкин пришел к Раевскому с новым стихотворением «Дионея» и, пылая авторским нетерпением, прочел его. Стихотворение начиналось так:

Подруга милая, я знаю, отчего
Ты с нынешней весной от наших игр отстала...

«Раевский оставил его у себя обедать,— рассказывает Юзефович.— К обеду явилось еще не-

---

[1] Вигель Ф. Ф. Указ. соч. С. 171.

сколько лиц. За обедом Раевский сообщил о новом произведении поэта, и все, разумеется, стали просить прочесть его; но Раевский не дал читать Пушкину, сказав, что сам прочтет, так как эти прекрасные стихи сразу врезались ему в память, и начал так:

Подруга милая, я знаю, отчего
Ты с нынешней весной от наших игр удрала...»[1]

Все смеялись, а Пушкин был смущен. Вопреки расхожему мнению, поэт был не всегда находчив, даже беззащитен перед насмешкой, когда не ожидал ее. Раевский же, подобно Онегину, не умевший «ямба от хорея, как мы ни бились, отличить», брал нетрудным превосходством насмешника. Изящная литература вообще не вызывала в нем благоговейного чувства[2].

Кстати, этот явно автобиографический мотив подробнее был развит в черновиках второй главы «Онегина»:

Со вздохом и потупя взор,
Владимир слушал, как Евгений
Венчанных наших сочинений,
Достойных   похвал
Немилосердно поражал.

Конечно, о поэзии лучше было бы Пушкину говорить по душам не с Александром Раевским, а с петербургскими друзьями-поэтами — Вяземским, Гнедичем, Жуковским, их так не хватало ему в Одессе.

Но если не политика и не поэзия, что оставалось тогда скрепой для отношений двух приятелей, проживших в тесном общении целый год — с лета 1823-го по лето 1824-го? Оставалось отвлеченное философствование («плоды наук, добро и зло, и предрассудки вековые, и гроба тайны роковые»). Оставалось и обычное

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 104.

[2] Когда в 1825 году сестра прислала ему рукопись «Горя от ума» Грибоедова, его товарища еще по московскому Благородному пансиону, Раевский писал ей: «Твоя глупая пьеса, которую читал всю эту ночь, отвратительна во всех отношениях: две-три меткие черты не составляют картины и не могут искупить ни отсутствия плана, ни нелепость характеров, ни жесткость и беспорядочность версификации, достойной Тредьяковского» (см.: Гершензон М. О. История молодой России. С. 47). Крутость этой рецензии объясняется, наверное, и тем, что энтузиаст декабристского толка Чацкий должен был возмущать Раевского.

злословие, веселое кощунство, приятельские разговоры, за которыми можно было отвести душу и которые не в последнюю голову касались жизни света, местного общества и нескольких очаровательных женщин, блиставших в ту пору в нем.

Падение общественных интересов, в которых Раевский уже не видел для себя ничего привлекательного, вело к потаканию страстям более низкого свойства. Мысль о вседозволенности в отношениях личных, и в особенности с женщинами, была заведомым разрушением обыденной нравственности, отнесенной также к «вековым предрассудкам», и этот искус должен был подвести черту под молодостью Пушкина. Поэт остро ощущал, что вселенский скептицизм, торжествующий в понятиях его друга, потеряв почву общественной идеи и веры, уже неотличим от цинизма, и, отдаваясь временами тому же настроению, сам его боялся.

А. А. Ахматова впервые обратила внимание[1] на один стих в «Гавриилиаде», написанной еще в Кишиневе в 1822 году, как имеющий отношение к Раевскому:

Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг Демона, повеса и предатель...

Сказано слишком сильно — и годится, пожалуй, больше для портрета того, кого поэт называет «демоном», чем для автохарактеристики. Но сохранившиеся письма и мемуарные свидетельства неоспоримо подтверждают, что в 1822 — 1824 годах Пушкин был вовлечен не в одну из тонко сплетенных интриг, непревзойденным мастером которых был Александр Раевский.

Считавшийся своим человеком во дворце графа Воронцова, принятый и в других домах города и составлявший даже, по известности имени и судьбы, его достопримечательность, Раевский прославился как настоящий виртуоз «науки страсти нежной».

Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,
Пугать отчаяньем готовым,
Приятной лестью забавлять,

---

[1] Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине//Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 175.

Ловить минуту умиленья,
Невинных лет предубежденья
Умом и страстью побеждать...

Всю эту онегинскую «науку» сполна превзошел Раевский. При невыгодной, на первый взгляд, внешности его острый, блестящий разговор, обширные познания и твердый, но малоблагородный ум имели в гостиных, когда он вел салонный разговор, действие неотразимое. «Я не раз имел случай слышать о том впечатлении, какое Раевский производил в обществе женщин»,— писал П. Капнист[1]. Внимательные, даже пугающие своей пристальной глубиной глаза и красивого нежного тембра голос («Не таким ли сладкогласием в Эдеме одарен был змий...» — замечал Вигель) делали многих еще беззащитнее перед его странным обаянием.

Но главное, что ему, с его изощренным умом и наблюдательностью по части человеческих слабостей, ведомы были все уловки и малые хитрости любовной игры:

Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать,
Являться гордым и послушным,
Внимательным иль равнодушным!
Как томно был он молчалив,
Как пламенно красноречив,
В сердечных письмах как небрежен!

Письма были особой и важнейшей частью любовной науки, ей несомненную дань отдал и Пушкин. В бумагах поэта сохранилась написанная по-французски записка, которую впервые опубликовал в своем биографическим труде П. В. Анненков. Пораженный смесью в ней аристократической кичливости с грубостью чувства, Анненков не решился приписать ее авторство самому поэту. Он полагал, что записка написана не Пушкиным, хоть и характерна для настроений ближайшего к нему круга. Вот ее русский текст:

«Вы, мой достойный наставник, смелы, язвительны, злы — но этого еще мало: надо быть тираном, свирепым, мстительным. Прошу вас научить меня этому. Люди не стоят того, чтоб их ценили по искрам чувства, как я было вздумал их оценивать. Их надо весить *берковцами*. Подчинить их себе можно только тогда, когда сам сделаешься таким же эгоистом и таким же

[1] Русская старина. 1899. № 5. С. 242.

злым, каковы они. После этого уже можно приступить к назначению каждому его настоящего места. Так ли это, мой любезнейший соотчич, или я ошибаюсь? Решайте».

«Такие-то записки мог получать теперь Пушкин — этот по природе своей, как мы знаем, добродушный и любящий человек»,— комментирует в 1874 году Анненков[1]. Но в 1887 году П. О. Морозов установил, что рука, написавшая записку, безусловно, пушкинская, и назвал в качестве возможных адресатов — Чаадаева и А. Н. Раевского. Чаадаева придется отвергнуть: он был в ту пору слишком далеко, чтобы принимать участие в кишиневских страстях и шалостях, да и письмо такого толка противоречит всему духу его отношений с Пушкиным. Догадка о Раевском много правдоподобнее. В нравственных понятиях этого письма, как в зеркале, отражается адресат. Ученик хочет заслужить поощрение учителя, щеголяя цинической откровенностью и смущенно пряча свою простую и чувствительную душу.

Примерно в то же время Пушкин сам попытался встать в позу учителя нравственности по отношению к младшему брату Льву, и его советы, как вести себя в обществе и с людьми, звучат совсем «по Раевскому»: «Тебе придется иметь дело с людьми, которых ты еще не знаешь. С самого начала думай о них все самое плохое, что только можно вообразить: ты не слишком сильно ошибешься». Или: «Я хотел бы предостеречь тебя от обольщений дружбы, но у меня не хватает решимости ожесточить тебе душу в пору наиболее сладких иллюзий. То, что я могу сказать тебе о женщинах, было бы совершенно бесполезно. Замечу только, что чем меньше любим мы женщину, тем вернее можем овладеть ею» (IX, 50).

Письмо брату — очевидное свидетельство той власти «демонизма», силы влияния темных страстей, нераздельной с именем Раевского, какую Пушкин на себе испытал. Но, может быть, еще характернее в этом смысле письмо из Одессы от 15 — 22 октября 1823 года. Написанное Пушкиным тоже по-французски, оно адресовано, как давно и безусловно установлено, Александру Раевскому. Речь в этом письме идет о какой-

[1] Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. С. 171.

то полемической переписке между Пушкиным и Раевским. Переписке, которую Пушкин думал использовать для искушения одесской красавицы Каролины Собаньской, ставшей жертвой совместной интриги двух приятелей. Вот это письмо:

«Отвечаю на вашу приписку, так как она более всего занимает ваше тщеславие. Г-жа Собаньская еще не вернулась в Одессу, следовательно, я еще не мог пустить в ход ваше письмо; во-вторых, так как моя страсть в значительной мере ослабела, а тем временем я успел влюбиться в другую, я раздумал. И, подобно Ларе Ганскому, сидя у себя на диване, я решил более не вмешиваться в это дело. То есть я не стану показывать вашего послания г-же Собаньской, как сначала собирался это сделать (скрыв от нее только то, что придавало вам интерес мельмотовского героя) — и вот как я намереваюсь поступить. Из вашего письма я прочту лишь выдержки с надлежащими пропусками; со своей стороны я приготовил обстоятельный, прекрасный ответ на него, где побиваю вас в такой же мере, в какой вы побили меня в своем письме; я начинаю в нем с того, что говорю: «Вы меня не проведете, милейший Иов Ловелас; я вижу ваше тщеславие и ваше слабое место под напускным цинизмом» и т. д.; остальное — в том же роде. Не кажется ли вам, что это произведет впечатление? Но так как вы — мой неизменный учитель в делах нравственных, то я прошу у вас разрешения на все это, и в особенности — ваших советов...» (IX, 71).

Раевский, таким образом, написал Пушкину письмо, в котором со скепсисом Мельмота укорял его в чересчур жаркой страсти; Пушкин собирался показать это письмо женщине, о которой в нем говорилось, чтобы вызвать в ней ответную вспышку чувства. Раевский играл привычную ему роль наперсника, и хотя Пушкин, как водилось в их приятельской пикировке, дважды упрекал его в тщеславии (votre vanité) и «напускном цинизме», он признавал Раевского «неизменным учителем в делах нравственных», хорошо зная, чему этот учитель учит. Заметим: то же обращение к «наставнику», что и в анонимной записке, напугавшей своим цинизмом Анненкова.

Каролина Собаньская, имя которой упоминается в письме, была, по-видимому, первым сильным увлече-

нием Пушкина в Одессе 1823 года. Он познакомился с ней еще в феврале 1821 года в Киеве. Но на юге, где она жила под покровительством начальника военных поселений Новороссии графа И. О. Витта, у Пушкина вспыхнула страсть к ней. Граф Витт не скрывал связи с прекрасной полячкой, считая ее дом своим, но это не мешало ей держать собственный салон, где бывали Пушкин и Раевский. Несмотря на осуждение одесских дам, она вела себя независимо, гордо и пользовалась успехом. Ее принимали и у Воронцовых. «Мне случалось видеть в гостиных,— пишет Вигель,— как, не обращая внимания на строгие взгляды и глухо шумящий женский ропот негодования, с поднятой головой она бодро шла мимо всех прямо не к последнему месту, на которое садилась, ну, право, как королева на трон»[1]. Мало кто знал тогда, что граф Витт был организатором тайного сыска за будущими декабристами, и уж совсем никто не догадывался, что сама Собаньская давно состояла секретным агентом русского правительства.

Недавно была сделана попытка возвысить Каролину Собаньскую, как одну из главных героинь пушкинской лирики,— попытка не во всем удачная[2]. Но некоторые неоспоримые свидетельства ее роли в одесской жизни Пушкина все же налицо.

Т. Г. Зенгер (Цявловская), еще в 1935 году впервые опубликовавшая работу о Собаньской и ее переписке с Пушкиным, сообщила со слов А. М. Де-Рибаса, что его отец сам слышал высказывание Собаньской по поводу Пушкина и А. Раевского: «Они оба были влюблены в меня». И передавал такую ее фразу о Пушкине: «Мы читали с ним романы, которые давал мне Витт»[3].

А. А. Ахматова, весьма интересовавшаяся личностью «демоницы» Собаньской, считала, что в позднейшем письме Пушкина к ней 1830 года «есть одно одесское воспоминание». Когда поэт говорит, что Собаньская может подумать о нем: «Он полон самомнения, как его повелитель — сатана», Пушкин вспоминает своего «неизменного учителя в делах нравственных».

---

[1] Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 7. М., 1893. С. 185.

[2] Яшин М. Итак, я жил тогда в Одессе...//Нева. 1977. № 2.

[3] Рукою Пушкина. М.; Л.: Academia, 1935. С. 200.

«Полагаю, что Пушкин в первом случае имеет в виду не нечистую силу, а просто Александра Раевского»,— замечает Ахматова[1].

Что и говорить, Собаньская по всему, что мы о ней ныне знаем, не самое привлекательное лицо пушкинской биографии. Но, обращаясь к одесскому периоду жизни Пушкина, вряд ли справедливо оставить ее в тени. В. Ф. Вяземская, оказавшаяся в Одессе летом 1824 года и подружившаяся с Пушкиным, писала 24 июля своему мужу П. А. Вяземскому: «...развлечения мои составляют несколько романов, итальянский спектакль и Пушкин, который скучает много больше, чем я: три женщины, в которых он был влюблен, недавно уехали. Что вам об этом говорить? Это в вашем духе»[2]. Не рискуя сильно ошибиться, можно назвать всех трех: это Каролина Собаньская, Амалия Ризнич и Е. К. Воронцова.

Не надо, по-видимому, понимать дело так, что Пушкин самозабвенно любит одну из них, потом расстается с нею навсегда и начинает пылать безраздельной страстью к другой. Его увлечения в одесскую пору сменяются, возвращаются и едва ли не сосуществуют одновременно: в этом трудность, с которой сталкиваются пушкинисты, когда пытаются адресовать шедевры его лирики то той, то другой красавице.

Пушкин мог бы, по-видимому, повторить слова Вяземского из одного его письма (не зря Вера Федоровна колко писала мужу, что увлечения Пушкина «в вашем духе»): «Мое сердце не похоже на те узкие тропинки, где есть место только для одной. Это широкое, прекрасное шоссе, по которому несколько особ могут идти бок о бок, не толкая друг друга. Раз только дорожная пошлина заплачена, ты уверен в том, что рано или поздно можно туда вернуться. Вы видите, что это почти похоже на сердца, подобные многоэтажным дворцам; но что в них неприятно, это то, что иногда в тот момент, когда вы всего менее этого ожидаете, вас отсылают сверху вниз, чтобы очистить место для новых жильцов»[3]. В этом шутливом объяснении —

---

[1] Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 169.

[2] Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. Вып. 2. Спб., 1913. С. 125.

[3] Письмо Д. Ф. Фикельмон от 25 декабря 1830 г. в кн.: Раевский Н. Портреты заговорили. Алма-Ата, 1976. С. 117.

большая доля истины, и хотя Вяземский оговаривается дальше, что в его сердце есть и узкий тротуар, «нечто вроде священной дороги, которая предназначена только для избранных», письмо хорошо рисует нравы времени и среды.

Чтобы не судить ригористически, надо принять еще в расчет поэтическую, импульсивную натуру Пушкина, для которого час — эпоха, день — вечность, и яркая интенсивность *этой* встречи, *этой* минуты страсти заслоняет на время все остальное; будто при ослепительной вспышке меркнут все другие сильные светы. Но мгновенье, другое... текут стихи, отгоревшее чувство валится серой горсткой пепла на бумагу, и загорается новая яркая точка притяжения его страсти.

Собаньская, как бы ни превозносил ее поэт, в слишком литературно сделанном письме к ней 1830 года, судя по всему, никогда не захватывала Пушкина целиком,— это было увлечение, страсть, интрига, носившая характер непоэтический и готовая удовлетвориться обладанием. Более глубокое, задевшее его поэтическую душу чувство — к Амалии Ризнич. К ней, по-видимому, и относятся слова в письме к Раевскому, что он, Пушкин, «успел влюбиться в другую». Александр Раевский был здесь, при всех этих переплетениях пушкинских увлечений и интриг.

Раевский с его «нравственной педагогикой» разжигал и освящал в Пушкине дух повесничанья и волокитства. Несмотря на тон легкой иронии в письме от октября 1823 года и попытку потягаться с «учителем», Пушкин рисковал проиграть, вступая в чуждую ему игру. Раевский умел воспалять страсти в других, замечает Вигель: «Вздохи, сладкие мучения, восторженность Пушкина, коих один он был свидетелем, служили ему беспрестанной забавой. Вкравшись в его дружбу, он заставил видеть в себе поверенного и усерднейшего помощника, одним словом, самым искусным образом дурачил его»[1].

Можно предположить, что, ведя летом и в начале осени 1823 года интригу вокруг Собаньской, Раевский втайне имел в виду отвести внимание Пушкина от Воронцовой, которая была для него главным магнитом. Стать наперсником и поверенным страстей поэта — значило защититься от него, как от возможного

[1] Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 6. С. 171.

соперника. Шутливое соперничество вокруг Собаньской предвещало нешуточную драму, развернувшуюся позднее и связанную с именем Елизаветы Ксаверьевны Воронцовой.

6. ПУШКИНСКИЙ «ДЕМОН»

Ужель загадку разрешила?
Ужели *слово* найдено?

«Евгений Онегин»,
глава седьмая

Осенью 1823 года в Одессе Пушкиным было написано стихотворение «Демон». Его окончательную редакцию И. Н. Медведева относит к середине декабря 1823 года.

Это стихотворение — заметная веха в творчестве Пушкина: оно вместило огромное содержание и многому стало итогом; им была обещана крупная перемена во всем миропонимании Пушкина.

«Демоном» восхищались Жуковский и Дельвиг. Адам Мицкевич говорил, что впервые получил «высокое понятие» о Пушкине, прочтя эти стихи. Белинский находил, что в этом стихотворении «литература в первый раз еще начала быть выражением общества».

Да и сам Пушкин относился к этому своему созданию с ревнивым родительским чувством. Он всерьез рассердился на Кюхельбекера, напечатавшего «Демона» в своем альманахе «Мнемозина» (М., 1824) с грубыми опечатками. «Не стыдно ли Кюхле,— писал он брату,— напечатать ошибочно моего «Демона»! моего «Демона»![1] после этого он и «Верую» напечатает ошибочно» (IX, 117). «Демон» Пушкину дорог, как молитва.

Содержание стихотворения столь значительно в духовном, поэтически-философском смысле, что, конеч-

[1] По-видимому, стихотворение и называлось поначалу «Мой демон». В письме А. И. Тургенева П. А. Вяземскому от 29 ноября 1823 года находим такие слова о Пушкине: «Он написал пьесу «Мой демон». Ее хвалят более всех других его произведений» (Остафьевский архив. Т. 2. С. 368).

но, второстепенным с точки зрения существа поэзии может казаться отыскание биографических толчков к его созданию. Душа поэта движется и растет по своим законам и перерастает в творчестве всякое конкретное, единичное жизненное впечатление. Однако для нашей темы небезразлично, что в пушкинском «Демоне» молва с самого начала признала реальное лицо, послужившее поэту моделью или по меньшей мере начальным поэтическим импульсом.

А. Л. Давыдов[1], как и упоминавшиеся выше А. В. Капнист, М. В. Юзефович, да и многие другие, прямо связывают это стихотворение Пушкина с именем Александра Раевского. Но любопытнее всего, что сам Раевский такого предположения не отвергал. Он «в шутку сердился, зачем у Пушкина сначала было сказано: «благословить он не хотел», а потом «благословить он не умел»: первое ему больше нравилось»[2].

История текста стихотворения «Демон» сложна и запутанна. В рукописях Пушкина находят несколько предшествующих попыток подойти к этой теме[3]. Не всегда легко вычленить и определить, что именно относится к «Демону»: на одном листе черновика часто набросаны поэтом строфы, тяготеющие к разным, хоть и сопутствующим замыслам. Живая мысль ветвится, дает ростки, прорастающие в других стихотворениях, и при попытке упорядочить эти черновые строчки для более удобной их публикации иногда контаминируют, сливают разные, уже готовые разойтись в стороны замыслы.

Первый явный проблеск темы всеобщей «демонической» разочарованности находим в послании 1822 года «Ты прав, мой друг...», обращенном, как считают, к В. Ф. Раевскому — в ответ на его стихи, пересланные из Тираспольской тюрьмы. Поэт развивает поначалу традиционные элегические мотивы разочарования в дружбе, любви, труде и вдохновении.

Но в составе этого текста, как он ныне печатается, мы находим рядом с законченной элегией первых шести строф очень условно приставленные к ней черно-

---

[1] Яковлев В. А. Отзывы о Пушкине с юга России. Одесса, 1887. С. 115.

[2] См. примечания П. О. Морозова в кн.: Сочинения А. С. Пушкина. Т. 1. Спб., 1887. С. 293.

[3] Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.; Л., 1941. С. 61.

вые наброски более сумрачного и глубокого, брошенного на полдороге замысла: разочарования в кумире «хладной толпы», перед которой напрасно говорить «языком истины свободной». Здесь же — и коренное сомнение в смысле жизни, в осмысленности мира вообще:

Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным,
Ужель в его позорной глубине
Я наслаждался сердцем ясным!

Что ж видел в нем безумец молодой,
Чего искал, к чему стремился,
Кого ж, кого возвышенной душой
Боготворить не постыдился!

В 1823 году, по-видимому уже в Одессе, Пушкин вернулся к этой теме. Он пытался разработать ее в стихотворении, в котором впервые внятно выступил мотив «демона», раскрывшего поэту глаза на несовершенство мира и ничтожество людей.

Мое беспечное незнанье
Лукавый демон возмутил,
И он мое существованье
С своим навек соединил.
Я стал взирать его глазами,
Мне жизни дался бедный клад,
С его неясными словами
Моя душа звучала в лад.
Взглянул на мир я взором ясным
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?
Чего, мечтатель молодой,
Ты в нем искал, к чему стремился,
Кого восторженной душой
Боготворить не устыдился?
И взор я бросил на людей,
Увидел их надменных, низких,
Жестоких ветреных судей,
Глупцов, всегда злодейству близких.
Пред боязливой их толпой,
Жестокой, суетной, холодной,
Смешон глас правды благородной,
Напрасен опыт вековой.

Далее шли шесть строк, использованных позднее Пушкиным в стихотворении «Свободы сеятель...».

«Мечтатель молодой» в приведенном нами стихотворении куда более конкретно, чем в элегии 1822 года, выражает свое вселенское разочарование и недву-

смысленно называет собеседника, на него повлиявшего. Конечно, это прежде всего яркая поэтическая метафора: демон — дух сомненья, посетивший поэта. Но может быть отчасти и живое лицо — искуситель, заставивший автора «взирать его глазами». Если предположить, что уже этот набросок имеет в виду Раевского, то следует признать его влияние на поэта в ту минуту полным и безраздельным. «...Мое существованье с своим *навек* соединил». Пушкин соглашается, что отравленное ядом скепсиса восприятие жизни останется при нем навсегда. Строки эти писаны, по-видимому, летом 1823 года, когда Пушкин, при его преданном сердце, мнит Раевского не только учителем нравственности, но и надежным другом.

Однако близкое и безотрадное общение осенью 1823 года с человеком, пригнетавшим его душу, как и другие жизненные наблюдения быстро созревавшего ума, дают иной наклон поэтической мысли Пушкина. Из-под пера его выходит стихотворение «Демон», в котором прощание с молодым идеализмом выглядит не как освобождение, а как драма души:

Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В чеканных 24 строках заложена целая история мужающего сознания — от молодого обольщения жизнью, когда «свобода, слава и любовь и вдохновенные искусства так сильно волновали кровь», к сомнению во всем на свете — в том, что на земле, и в том, что в небе. По сравнению с предыдущим подходом к теме примечательна бо́льшая конкретность, как бы портретность лица; это и побуждало многих видеть в нем Александра Раевского («его улыбка, *чудный* взгляд, его язвительные речи...»). Приведен как бы и полный перечень обычных объектов злых нападок

пушкинского кумира. «Неистощимой клеветою он провиденье искушал» — это о богохульстве, кощунствах Раевского. «Он звал прекрасное мечтою; он вдохновенье презирал» — это о его отношении к поэзии, романтике, стихам. «Не верил он любви, свободе...» — вспоминаются строки из письма Н. Н. Раевского-старшего, что сын его «не верит в любовь». А неверие Александра Раевского в свободу — разве не это главное в его расхождении с будущими декабристами?

Но стихотворение «Демон», в сравнении с предшествовавшим наброском на ту же тему, поразительно переменой интонации — от безусловного восхищения и преклонения перед демонической силой к осознанию ее как зла. «Злобный гений», «тайный яд», «неистощимая клевета» — вот какие слова находит теперь Пушкин. Куда девалось удивленное и смятенное восхищение «лукавым»? Поэт будто останавливается на пороге нового сознания. Демон еще сохраняет могущественную власть над его душою, но злая природа этой силы уже осознана автором, и он готовится стряхнуть с себя его чары. Не «навек», как казалось прежде, соединил он с Демоном свое существованье. И лучшее тому доказательство, что все это выговорилось в стихах, закреплено, отлито в слове, стало предметом созерцания со стороны и, значит, преодолено.

Екатерина Николаевна Раевская (Орлова), соглашавшаяся с тем, что в «Демоне» Пушкин изобразил ее брата, в то же время попыталась приукрасить для потомства репутацию Александра Николаевича. «...Александр Раевский,— рассказывала она Я. К. Гроту,— заметив свое влияние на Пушкина, вздумал трунить над ним и стал представлять из себя ничем не довольного, разочарованного, над всем глумящегося человека. Поэт поддался искусной мистификации и написал своего «Демона». Раевский долго оставлял его в заблуждении, но наконец признался в своей шутке, и после они часто и много смеялись...»[1]

Трогательное намерение оправдать близкого человека сквозит в каждом слове этого родственного разъяснения. Отнюдь не шутил Раевский, напуская на себя циническую позу, хотя, быть может, и старался сгустить эффект. Если это и была маска, то она уже

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 487—488.

приросла к лицу. И, конечно, не Раевский признался в своей «шутке», а Пушкин его разгадал.

История создания стихотворения «Демон» и род отношений Пушкина с Раевским в одесскую пору особенно интересны нам, так как именно в эти месяцы 1823 года пишутся две первые главы «Евгения Онегина».

7. «НЕПОДРАЖАТЕЛЬНАЯ СТРАННОСТЬ»

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон.

«Евгений Онегин», глава третья

«Вопрос о возникновении замысла «Евгения Онегина» — один из наименее ясных»,— констатирует современный исследователь[1]. Поездка молодого наследника в деревню к умирающему богатому родственнику имеет несомненный литературный прообраз. Похоже начат увлекавший тогда Пушкина роман Р. Мэтьюрина о Мельмоте-скитальце. В герое первой главы «Онегина» легко распознать и другие литературные внушения, нечто от прочитанного автором и подтвержденного в окружающих его людях — черты молодого человека начала столетия: Адольфа Б. Констана, Рене Ф. Шатобриана, наконец, Чайльд-Гарольда, который вошел в стихотворную строку прямой проекцией на Онегина:

Как Child-Garold угрюмый, томный
В гостиных появлялся он...

(В черновом тексте: «Но как Адольф, угрюмый, томный...»)

Во всех этих лицах главное — общность настроений. Все думающие молодые люди века хотели бы выглядеть так. В. Ф. Вяземская, которой Пушкин читал отрывки из только что написанных первых глав «Онегина», писала мужу: «Онегин, на мой взгляд, это второй Чайльд-Гарольд: молодой человек, ведущий дур-

[1] Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин»//Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 130.

ную жизнь, портрет и история которого должны отчасти напоминать автора»[1].

Пушкин твердо датировал действие первой главы романа, заметив в предисловии к ней, что она заключает в себе «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года...» (IV, 385). За поэтом еще тянулся шлейф воспоминаний о молодых послелицейских годах в Петербурге, оборвавшихся изгнанием. Таких, как юный Онегин, было много в близкой ему среде: молодые люди с неприязнью к «упорному труду», со способностью «коснуться до всего слегка» и, конечно, с легким налетом неопасного вольнодумства. Напрасно расценивать, как иногда это делают, салонные разговоры героя с дамами «о карбонарах, о Парни, о генерале Жомини», как нечто политически значительное. «Почетный гражданин» балетных кулис, Онегин «дышит вольностью», когда может ошикать Федру, Клеопатру, то есть театральных цариц. В блестящей, остроумной характеристике «молодого повесы», петербургского «философа в осьмнадцать лет» больше «типового», идущего от времени и среды, чем личностного. Поэт и себя объединяет поначалу с героем в некоем «мы»:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь...

Начиная со строфы XXVII («Нет, рано чувства в нем остыли...») Онегин у Пушкина в новой фазе — разочарования в прежних радостях, разочарования в шуме света, в модных книгах, в успехе у женщин, словом, во всем. В первой главе, которую Пушкин хотел назвать «Хандра», характер намечен, но отношение к герою не определено вполне. Что привлекательно, что дурно в онегинской хандре? Легко, конечно, осудить героя за равнодушие, раннюю мизантропию. А может, он в самом деле изнемог от пустоты окружения? Умный человек, скептический наблюдатель, он сумел подняться над ним и безнадежно заскучал, не зная, на что употребить силы души?

Поэт не спешит с ответом, да, верно, и не видит его готовым. «Даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще неясно различал». Реалистический роман, какой писал Пушкин,— это художественное ис-

[1] Остафьевский архив. Т. 5. С. 113.

следование характеров с не предсказанным заранее результатом.

Быть может, и Александр Раевский в 1819 году, повстречай его Пушкин тогда в Петербурге, мелькнул ему предвестием «молодого повесы»? Может быть. Но у нас нет подтверждений тому, что Пушкин был знаком с ним в Петербурге. Да и не так это важно. Прочтя начальные главы романа, будущий декабрист А. А. Бестужев писал поэту: «...вижу франта, который душой и телом предан моде, вижу человека, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность, и мизантропия, и странность теперь в числе туалетных приборов»[1]. Бестужев подмечал дюжинность героя, и Пушкин отвечал: «Дождись других песен...» (IX, 136).

Однако вот что небезразлично для нашей темы: те начальные 22 строфы первой главы, в которых Онегин еще упоен радостями большого света, пишутся с мая по сентябрь 1823 года. Остальные 38 строф написаны за полтора месяца в сентябре—октябре 1823 года. Той осенью и даже в те же дни и недели, когда Пушкин работает над стихотворениями «Демон» и «Свободы сеятель...», в характере героя романа намечаются важные перемены: появляется нечто особенное, резко индивидуальное, что выделяет его из толпы.

«Неподражательная странность» (в черновиках — «незаимственная странность») — вот как определит это Пушкин, чтобы выделить героя «русской хандры» из череды литературных подражаний и вторичных отражений.

Сам поэт теперь озабочен тем, чтобы его, автора, при общности некоторых черт, не путали с его «приятелем». И чем решительнее обособляется автор, не только как повествователь, но и как лицо действия, тем отчетливее прорисовывается и его спутник.

Конечно, лицо Онегина, как всякое поэтическое лицо, творчески облагорожено, «идеализировано», возведено, как говорилось в былые времена, в «перл созданья» по сравнению с породившей его натурой. Но и в этом поэтическом преображении черты биографической реальности не стерты до усредненной «типичности».

---

[1] Цит. по кн.: Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1 (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 611.

Написанные в Одессе в октябре 1823 года XLV—XLVI строфы содержат знаменитый парный портрет, в котором рядом с Пушкиным издавна узнавали (В. В. Сиповский, Н. О. Лернер) Александра Раевского.

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Поэт объединяет себя с героем настойчивым повторением местоимения «оба», «обоих». И единственная, тонко проведенная черта разделения: Пушкин «озлоблен», озлоблен прежде всего ссылкой. («Я верю в его доброту, но его ум озлоблен несчастьями...» — пишет в 1824 году В. Ф. Вяземская[1].) Герой, Онегин, «угрюм», подобно Раевскому. (О своем «угрюмом нраве», как одной из причин уклонения от участия в тайном обществе, напишет А. Раевский в 1826 году в своих показаниях.)[2] Порывистый, чувствительный, горячий поэт способен выйти из этого состояния озлобленности и облегчает душу в искрометных, шутливых лирических отступлениях. Но за угрюмостью его спутника — давний, выстраданный холод сердца. В следующей строфе поэт пытается найти оправдание его презрению к людям, его сумрачной желчности:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.
Все это часто придает
Большую прелесть разговору.

---

[1] Остафьевский архив. Т. 5. С. 122.

[2] См. в кн.: Волконская М. Н. Записки. 2-е изд. Спб., 1913. С. 171.

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И к злости мрачных эпиграмм.

Пушкин оправдывает героя, «очень милого изувера», как назовет он его в черновике этой строфы, ища на дне его души мечтательность, свойственную самому поэту, и виня во всем горькие опыты жизни. По-видимому, схоже понимает он в эту пору и Александра Раевского. Не зря на полях рукописи первой главы «Онегина» мелькает его острый профиль.

В Раевском Пушкина прельщал казавшийся ему огромным перегоревший в страданиях опыт; в нем грезилась какая-то неявная людям драма. И это почтительное удивление перед тайной чужой души Пушкин передал в строках первоначального текста:

Но вырывались иногда
Из уст его такие звуки,
Такой глубокий, чудный стон,
Что Ленскому казался он
Приметой незатихшей муки...

В теснейшем соседстве с черновыми строфами первой главы романа в стихах идет набросок к стихотворению «Демон». Б. В. Томашевский полагал даже, что фрагмент «Мне было грустно...», прямо перекликающийся с «Демоном», написан как черновик очередной строфы «Онегина»:

Мне было грустно, тяжко, больно,
Но, одолев меня в борьбе,
Он сочетал меня невольно
Своей таинственной судьбе —
Я стал взирать его очами,
С его печальными речами
Мои слова звучали в лад...[1]

Вскоре вслед за этим наброском, сохраняющим схему рифмовки «онегинской строфы», был написан «Демон». А если это так, то с бóльшей определенностью можно утверждать, что Пушкин уже видел Раевского как психологическую «натуру» для своего романа, а после вычленил, сгустил в символический образ и резче передал черты его влияния на себя в стихотворении «Демон».

---

[1] Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 552.

Первая глава «Онегина» была закончена в октябре 1823 года, и тут же, без перерыва, за полтора месяца, была написана вторая глава, получившая в болдинском «оглавлении» 1830 года название «Поэт». В ней возникал образ молодого, восторженного Ленского и развивалась тема дружбы.

Позднее, в Михайловском, в 1825—1826 годах вторая глава была существенно переработана: иронические черточки в портрете юноши-романтика были заметно сгущены. В первой редакции черты политического бунтарства («Крикун, мятежник и поэт...») делали его более значительной фигурой, а насмешка над романтической мечтательностью не была столь явной.

Историки литературы находили в Ленском черты одесского элегиста В. И. Туманского, Ю. Н. Тынянов, опираясь на замечание П. Плетнева, предположил в нем Кюхельбекера[1], и для этого были основания. Но кое-что, в особенности в начальной редакции, могло отложиться в Ленском и от самого Пушкина.

Не зря в «текущих рекой» элегиях Ленского то и дело попадаются строки, совпадающие с лирикой юного Пушкина — род добродушной автопародии на изжитой романтический восторг. «Придите вновь, года моей весны!» (I, 117) или: «Напрасно блещет луч денницы...» (I, 161). Чем не юноша Ленский? Так с улыбкой оглядывается человек на самого себя.

Поэт, изображая другого поэта, не забывает об объединяющем их «братстве по музам», почти родстве. Оттого, наверное, Адам Мицкевич замечал, что Ленский «воплощает Пушкина в известный период его жизни»[2], а историк М. П. Погодин записал в дневнике: «Удачно сказал я о Пушкине, что он хотел казаться Онегиным, а был Ленским»[3].

Во всяком случае, роль друга Онегина, которую брал на себя автор в первой главе, во второй передоверена Ленскому, и этот сюжет развивает в подводном течении «роман судьбы» Пушкина, его понимание дружбы, сложившееся в отношениях с Раевским.

---

[1] Тынянов Ю. Пушкин и Кюхельбекер//Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 368.

[2] Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1954. С. 384.

[3] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 26.

Меж ими все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.

Юноша-поэт предстает в романе в той фазе своей жизни, какая обрисована в первых строках «Демона»: «В те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия...» Его встреча с Онегиным — это встреча со своим Демоном.

Романтическая вера Ленского, что «есть избранные судьбами людей священные друзья», что бы ни разумелось под этими строками — масонство, тайное общество или просто духовный союз поэтов, наталкивается на иное понимание дружбы, «от делать нечего»[1].

Пушкин не решается приписать Онегину цинизм маленького Наполеона («Двуногих тварей миллионы для нас орудие одно; нам чувство дико и смешно»). Он еще выделяет его как человека, который хоть и презирал людей, но «вчуже уважал» чувство. В черновой редакции сказано об этом так:

...Хоть думал, что добро, законы,
Любовь к отечеству, права —
Одни условные слова.
Он понимал необходимость,
И миг покоя своего
Не отдал бы ни для кого,
Но уважал в других решимость,
Гонимой славы красоту,
Талант и сердца правоту.

Последние слова читаются в вариантах еще яснее, как уважение к «гонимому гению». А. А. Ахматова утверждала: «В трех последних строчках Пушкин запрятал самого себя»[2]. Некто рядом с Пушкиным чтил в нем красоту «гонимой славы».

В Онегине, как в трезвом и скептическом наблюдателе, сохраняющем при этом благородство покровительственного суда, есть то, что импонирует и автору

---

[1] Ю. М. Лотман ставит в связь строки о веровании Ленского, «что есть избранные судьбами людей священные друзья», с наброском к «Демону»: «Бывало, в сладком ослепленье я верил избранным душам...» (Указ. соч. С. 146).

[2] Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 188.

и читателям: он становится наперсником поэта, терпеливо выслушивает «отрывки северных поэм», то есть Байрона, и не спешит произнести «охладительное слово».

Симпатии автора то склоняются к Ленскому, то остаются с Онегиным, но главное, пожалуй, что поэт отчетливо занимает какую-то более высокую точку зрения. По сути он поднимается над обоими героями, как над прожитыми фазисами своей жизни: романтическим восторгом молодости и холодным скептицизмом, нераздельным с именем Демона — Раевского.

Эта авторская точка зрения, все ярче прорисовывающаяся в ходе действия романа, выражена уже в тщательно подбиравшемся Пушкиным французском эпиграфе к первой главе, который впоследствии стал эпиграфом к роману в целом. Напомню его в переводе:

«Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках,— следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма» (IV, 7).

Письмо, ставшее эпиграфом, по жанру и стилю напоминает те письма, какими обменивались Пушкин и Раевский. Специально исследовавший этот эпиграф С. М. Громбах установил, что письмо придумано Пушкиным,— это доказывает стилистическая правка в нем[1]. Но придумано оно, следует полагать, по хорошо знакомому образцу. «Проникнутый тщеславием»,— почти цитата из письма Пушкина Раевскому, где поэт дважды укоряет своего «учителя» в этом распространенном недостатке. Но еще важнее указание на «особенную гордость», которая уравнивает добро и зло в равнодушном признании того и другого. С. М. Громбах отнес эти слова к автору романа, истолковав их как залог особой объективности повествования. И напрасно: слова эти прямо относятся к проблеме главного героя.

Кстати, и первый, позднее отвергнутый Пушкиным эпиграф из английского политического писателя XVIII века Э. Бёрка, говорил о том же: «Ничто не

[1] Громбах С. М. Об эпиграфе к «Евгению Онегину» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Вып. 3. Т. 28. М., 1969. С. 211.

является таким врагом точности суждений, как недостаточное различение». Я думаю, не законы логики имел Пушкин в виду. Различение — это прежде всего различение злого и доброго поступка. Претензия на «демонизм» ведет к их неразличению. Все сюжетно-психологическое развитие романа, отношения Онегина с Татьяной и Ленским по-особому освещаются светом эпиграфа «из частного письма». Недаром эпиграф пришелся впору не одной первой главе, но роману в целом, и мы еще сможем убедиться, что вопросу, содержащемуся в нем, найден в романе и ответ.

Проблемы, поставленной в эпиграфе, Пушкин почти одновременно коснулся в стихотворении 1824 года «Зачем ты послан был...».

Рекли безумцы: нет Свободы.
И им поверили народы.
И безразлично в их речах
Добро и зло, все стало тенью —
Все было предано презренью,
Как ветру предан дольный прах.

Тут тот же круг раздумий, что в стихотворениях «Демон», «Свободы сеятель...» и первых главах «Онегина». Нравственный закон один — и для народов, и для частного человека. Разочарование в общественной ситуации, возможностях самопроявления и перемен поощряет духовный индифферентизм, неразличение добра и зла.

Александр Раевский внушал Пушкину, что «нет свободы», помимо свободы домашнего скепсиса. И, обескураженный напрасным ожиданием «события», Пушкин склонен был поверить ему. Но оказалось, что подобное состояние души открывает дорогу лишь тайному отчаянию и цинизму. Таково искушение «демона»: если народы пассивны, если нечего ждать, тогда и вообще люди не заслуживают признательности, а добро и зло равнозначны,— нет нравственного суда, нет оценки поступка, нет обязательств по отношению к друзьям, женщинам... Кризис политического сознания ведет к моральному кризису.

Пушкин — не моралист, изобретающий картинки к нравственной прописи. Он поэт, но «поэт жизни действительной». Для него все, что связано с осознанием типа Онегина, как и с отраженными в нем прообразами,— лично близкая и болезненная проблема. Поэт

дает понять нам, что «угрюмость» Онегина, холод его сердца — от разочарования в людях и добре. И автор сочувствует герою, поскольку понимает его зависимость от времени и среды. Но с этим не остается. Его движение — к новому, более глубокому и выстраданному сознанию, что добро и зло — не «тень», что надо судить свои поступки, что человек ответствен, а призвание поэта, как скажет он на пороге смерти, пробуждать лирой «чувства добрые».

8. РАЗРЫВ

...И, слава богу, от вельмож
Уехал в тень лесов Тригорских
В далекий северный уезд;
И был печален мой отъезд.

Из черновиков
«Путешествия Онегина»

В конце июля 1824 года Пушкин был поспешно выслан из Одессы в Псковскую губернию. Сам он не успел или не смог узнать причины высылки, и вот уже полтораста лет о них гадают его биографы. Кое-что стало ясно благодаря позднейшим публикациям и открывшимся после революции секретным архивам. Поэта сильно подвело его откровенное письмо о том, что он «берет уроки чистого афеизма» у англичанина, служившего домашним врачом у Воронцовых. С выпиской из этого письма носился по Москве А. И. Тургенев, и тогда же, или еще раньше при перлюстрации, оно попало в руки полиции. Стали известны и неблагоприятные для Пушкина донесения Воронцова в Петербург[1]. Но некоторые темные места остаются в этой истории и до сих пор.

Что думал об этом сам Пушкин, мы знаем из его доверительного разговора с Пущиным в Михайловском: «Пушкин сам не знал настоящим образом причины своего удаления в деревню; он приписывал удаление из Одессы козням графа Воронцова *из ревности*; думал даже, что тут могли действовать некоторые смелые его бумаги по службе, эпиграммы на управление и неосторожные частные разговоры о религии»[2].

[1] См.: Красный архив. М., 1930. Т. 38. С. 173—185.
[2] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 107.

Мемуаристы Ф. Вигель, П. Капнист связали историю высылки с любовью Пушкина к графине Воронцовой и ролью А. Н. Раевского как соперника. Но было обнаружено теплое, дружеское письмо Раевского Пушкину в деревню от 21 августа 1824 года, и, казалось, показания мемуаристов в этой части потеряли цену. «Одного этого письма достаточно, чтобы без дальнейших рассуждений опровергнуть показания Вигеля и Капниста»,— писал М. Гершензон[1]. Он выражал сомнение, не раздута ли вообще молвой история любви Пушкина к Воронцовой, и во всяком случае считал, что на Раевского тень наброшена понапрасну. Крупный пушкинист Б. Л. Модзалевский согласился с его доводами. По его мнению, Гершензон «доказал, что предание о роли, которую будто бы сыграл Раевский в истории высылки Пушкина из Одессы, должно быть безусловно отвергнуто, как построенное на ничем не подкрепленной сплетне»[2].

Однако после того как в 1969 году была опубликована, подготовленная М. А. Цявловским, запись разговоров о Пушкине П. И. Бартенева с княгиней В. Ф. Вяземской, а Т. Г. Цявловская в 1974 году подробно исследовала этот сюжет в альманахе «Прометей», сомневаться в том, что канва этой истории была передана мемуаристами верно, стало трудно.

В. Ф. Вяземская рассказала Бартеневу о перстне-талисмане Воронцовой, с которым не расставался Пушкин, а кроме того, и о соперничестве Пушкина с Раевским. «Кн. Вяземская уверена, что в летние месяцы в Белой Церкви действовал Раевский, а в Одессе — Пушкин. Он ей рассказывал про свои ночные с нею свидания»[3].

После этого снова приходится с бо́льшим довери-

---

[1] Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 188.

[2] Модзалевский Б. Л. Пушкин. С. 80. И Б. Л. Модзалевский, и М. О. Гершензон еще до революции стали публиковать тексты из семейного архива Раевских, пользуясь любезностью их потомков, и это могло оказать известное влияние на их точку зрения. Однако более осторожно, но в том же духе высказывался уже в 1936 году Г. П. Сербский (см.: Сербский Г. П. Дело «О саранче» / /Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936).

[3] Цявловский М. А. Из записей П. И. Бартенева / /Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Вып. 3. Т. 28. М., 1969. С. 267—276.

ем взглянуть на рассказ Ф. Вигеля о событиях тех дней, которым он был очевидцем.

Зимой 1823/24 года Одесса веселилась как никогда прежде. Тон всему задавал поставленный на европейскую ногу дом недавно назначенного генерал-губернатора М. С. Воронцова. Дважды в неделю устраивались танцевальные вечера, давались званые обеды и рауты. За Воронцовыми тянулись другие дома — устраивались приемы у негоцианта Ивана Ризнича, в семье археолога Бларамберга, у графа Витта.

Пушкин переживал в ту зиму какой-то новый взлет молодых сил, запоем писал «Онегина», являлся в обществе, часто бывал в ударе, легко покорял сердца.

Если верить Вигелю, в объятия Воронцовой поэта подтолкнул Александр Раевский. «Влюбчивого Пушкина нетрудно было привлечь миловидной***, которой Раевский представил, как славно иметь у ног своих знаменитого поэта»[1]. Вигель дает психологически правдоподобную версию случившегося: Воронцова за что-то рассердилась на Раевского, скорее всего за афиширование своей страсти к ней, вызвавшее недовольство графа, и отдалила его от себя. Тогда Раевский, пытаясь ей досадить или видя в Пушкине удобную ширму для своего увлечения, стал покровительствовать его чувству, беря на себя роль наперсника в этой интриге.

Вероятно, поначалу Пушкин и сам относился к увлечению Воронцовой легко, думая о ней как о новом предмете своих мужских побед. Но в январе — феврале 1824 года, добившись ее близости, Пушкин понял, что любит Воронцову. Истинно поэтически расцвело это чувство после разлуки, когда Воронцова в начале лета уехала в Крым, чтобы снова вернуться в Одессу незадолго до отъезда Пушкина. К этим дням, с 24 по 31 июля, относятся, по-видимому, его воспоминания о встречах в гроте, неподалеку от дачи Рено, о подаренном ему талисмане, о последнем свидании и муке прощанья, оставивших столько следов в его лирике[2].

Видя, что Пушкин всерьез увлекся Воронцовой и встречает ответное ее расположение, Раевский не мог

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 226.

[2] См.: Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...»//Прометей. М., 1974. Т. 10.

этого пережить. Прежняя трещинка в отношениях между друзьями стала разрастаться, хотя Пушкин долго не хотел замечать, что Раевский, по словам Вигеля, играл роль «неверного друга Яго». Из наперсника он превратился в соперника.

До сих пор обращали мало внимания на то, как изменяется тон писем и донесений в Петербург графа Воронцова, касающихся Раевского и Пушкина. 6 марта 1824 года Воронцов пишет о Раевском П. Д. Киселеву крайне сухо: «Я только еле-еле соблюдаю с ним формы, которых требует благовоспитанность в отношении старого товарища и родственника...» О Пушкине в том же письме он дает сдержанный, но благожелательный отзыв: «Он боится меня, так как знает прекрасно, что при первых дурных слухах о нем я отправлю его отсюда и что тогда уже никто не пожелает взять его на свою обузу; я вполне уверен, что он ведет себя много лучше и в разговорах своих гораздо сдержаннее, чем раньше, когда он находился при добром генерале Инзове...»[1]

Однако уже 28 марта в письме в Петербург Воронцов просил министра Нессельроде «убрать» Пушкина из Одессы. В апреле — мае неприязнь Воронцова к Пушкину возрастает. 2 мая 1824 года он подтверждает свою просьбу освободить его от Пушкина. С разных сторон ему говорят, по-видимому, об эпиграммах Пушкина, задевающих его гордость, которые он по этой причине не хотел бы принимать в расчет. «Об эпиграмме, о которой вы пишете,— отвечает Воронцов 4 мая 1824 года на какое-то сообщение Н. М. Лонгинова,— в Одессе никто не знает, и может быть Пушкин ее не сочинял; впрочем, нужно, чтоб его от нас взяли, я о том Нессельроду повторил»[2].

Что же касается Раевского, то прежде нетерпимый тон Воронцова по отношению к нему в мае 1824 года неожиданно меняется. В донесении на высочайшее имя от 23 мая он, ссылаясь на болезнь Раевского, просит царя разрешить ему остаться в Одессе для пользования морскими ваннами,— услуга немаловажная[3].

---

[1] Сб. Пушкин и его современники. Вып. 27. М., 1928. С. 140.
[2] Модзалевский Б. Л. Пушкин. С. 85.
[3] См.: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936. С. 280.

Что же произошло между 6 марта и 23 мая? Что на время примирило Воронцова с Раевским и разожгло, напротив, его гнев на Пушкина? Мы не знаем этого достоверно, но остается лишь поверить Ф. Вигелю и П. Капнисту, что Раевский повел против Пушкина сложную интригу, в ходе которой, между прочим, купил ненадолго расположение графа.

Со слов чиновника канцелярии Воронцова О. Р. Франка, приближенного к особе графа, Вигель утверждал, что именно Раевский подал Воронцову иезуитскую мысль послать Пушкина на саранчу. Тем самым его приравняли к прочим низшим чиновникам и дали понять, что его известность поэта для службы ничего не значит. 22 мая Пушкин пишет оскорбленное письмо А. И. Казначееву, рассчитывая, что оно дойдет до графа: он просит оставить его в покое и горько сетует на учиненную с ним несправедливость.

Письмо это, которое способно было взвинтить Воронцова, Пушкин написал по совету Раевского, но по совету того же Раевского на другой день, 23 мая, все же выехал на места распространения саранчи. Заметим, что 23 маем помечено и прошение Воронцова царю с просьбой оставить Раевского в Одессе.

О том, какую роль сыграл в этом его друг, Пушкин не догадывался. Но досада поселилась в его душе прочная, и она вырвалась по возвращении его в Одессу во всех его резких выходках, в том числе в стихотворном отчете, подлинность которого до сих пор ставится под сомнение. Его считают в лучшем случае — устным экспромтом[1].

---

[1] «...Едва ли бы он позволил себе написать такой бесцеремонный отчет» (Прометей. Т. 10. С. 25). Обычно, однако, учитывают лишь сообщение К. Зеленецкого (Биографические записки. 1858. № 5. Стб. 137) и напрасно не принимают во внимание уточнение, сделанное П. Капнистом: «Он (Пушкин.— *В. Л.*) в заглавии листа написал крупным почерком «Саранча»; потом выставил столбцом месяц и числа и против каждого числа отметил в форме стихов...» (Русская старина. 1899. № 5. С. 244). Пушкин был в поездке, по-видимому, пять-шесть дней — с 23 по 28 мая, это близко числу известных стихотворных строк, и автограф, следовательно, должен был выглядеть так:

САРАНЧА

Мая 23 Летела, летела
Мая 24 И села;
Мая 25 Сидела, сидела,
Мая 26 Все съела,
Мая 27 И вновь улетела.

Написав дерзкое письмо Воронцову с прошением об отставке, Пушкин еще рассчитывал, что его оставят в Одессе, где он намеревался отныне жить частным лицом. Но обращения Воронцова в Петербург были такого рода, что предрешили высылку поэта в псковскую деревню. 29 июля Пушкин был извещен, что должен немедленно покинуть Одессу.

Способствовал ли этому Раевский и чем именно? Выдав мужу тайну близости Пушкина с Елизаветой Ксаверьевной? Или интригой с саранчой, разом распалив ненависть Пушкина к Воронцову и уязвив гордость графа? Или доведя до сведения графа эпиграммы? А может быть, и тем, и другим, и третьим? Трудно сказать, но так или иначе — душевная рана у Пушкина осталась страшная.

А. Ахматова, изучавшая отголоски этой темы в творчестве Пушкина, находила, что «Раевскому (своему Демону, Мельмоту и т. д.) Пушкин всю жизнь чего-то не мог простить»[1]. Она отвергала предположение, что речь идет лишь о предательски открытой Раевским любовной тайне. Ей казалось, что в Раевского метит строка из черновика второй главы Онегина: «Не посвящал друзей в шпионы». Не пустил ли Раевский гулять по Одессе слух, что Пушкин — шпион?

Это предположение мало вероятно, потому что интересующая нас строфа второй главы была написана в ноябре 1823 года, когда отношения Пушкина с Раевским были сравнительно безоблачны. Но что тогда мог иметь в виду Пушкин, когда впоследствии сетовал на «измену», «презренную клевету», жертвой которой стал? Быть может, он думал, что Раевский не утаил от властей слишком вольные разговоры о религии, которых они вели достаточно? Из слов Пущина явствует: Пушкин знал, что ему поставлены в вину какие-то безрелигиозные, кощунственные высказывания, но ему, конечно, не объявили, что улика против него — перлюстрированное письмо; он мог думать, что властям известны его «частые (м. б., описка — «частные»?) разговоры» о религии.

Напрашивается и другая гипотеза, связанная с обстоятельствами последних дней Пушкина в Одессе. Эти дни он провел в раскаленном жарою городе, мечась как в лихорадке — с дачи Воронцовой к Вязем-

[1] Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 190.

ской, от Вяземской в морскую гавань... Воспринимая новую ссылку как величайшее несчастье, Пушкин делает отчаянные попытки бежать из России морем.

В этих планах побега Пушкина много такого, что до сих пор осталось тайной. Куда он собирался бежать? Кто должен был помогать ему? Почему этот план не осуществился? И как, через кого он стал известен Воронцову?

Воронцов писал А. Я. Булгакову в Москву 24 декабря 1824 года о княгине Вяземской: «Мы считаем, так сказать, неприличными ее затеи поддерживать попытки бегства, задуманные этим сумасшедшим и шалопаем Пушкиным, когда получился приказ отправить его в Псков»[1]. В письме к брату 12 июня 1825 года А. Я. Булгаков, пользуясь, очевидно, еще какими-то сообщениями, писал, что Воронцов сердит на жену и княгиню Вяземскую «за Пушкина, шалуна-поэта, да и поделом. Вяземская хотела поддержать его бегство из Одессы, искала для него денег и способы отправить его морем»[2].

Когда в те дни одна из знакомых Пушкина, по-видимому все та же Вяземская, спросила, где он пропадает, он отвечал: «На кораблях: трое суток сряду пили и кутили»[3]. Вряд ли Пушкин просто кутил там: он сговаривался о побеге. Среди одесских моряков было немало добрых его знакомых, в их числе известный своей отвагой мавр Али («корсар в отставке Морали» — назовет его Пушкин в «Евгении Онегине»). Ему, а быть может, другому оставшемуся нам неизвестным приятелю-моряку Пушкин посвятил стихи «Завидую тебе, питомец моря смелый...» (1823), в которых есть такие слова:

Дай руку — в нас сердца единой страстью полны.
Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой...

Поэт был давно томим «заветным умыслом» побега, но когда он стал реальностью, в начале 1824 года, отступился от него из-за любви к Воронцовой («Могучей страстью околдован у берегов остался я»). Мечта о «поэтическом побеге», воспетом в оде «К морю» и строфах первой главы «Онегина», не осуществлен-

[1] Московский пушкинист. Т. 2. М., 1930. С. 56.
[2] Русский архив. 1901. № 6. С. 187.
[3] Русский архив. 1884. № 5. С. 188.

ная прежде, не осуществилась и теперь. Кто-то помешал, отговорил или выдал Пушкина?

Раевский был, по всей видимости, тоже связан с моряками Одессы. Отголоском этого послужил в 1825 году лживый донос, что братья Раевские «пытались заразить Черноморский флот»[1]. Флот Раевский не бунтовал, но очень мог участвовать в кутежах с моряками вместе с Пушкиным и потом, будто невзначай, проговориться о его планах. Во всяком случае, Вяземская, собиравшаяся снабдить Пушкина деньгами для побега, именно Раевского упрекала в какой-то непорядочности по отношению к Пушкину в момент его отъезда. Это можно понять из слов С. Г. Волконского, понапрасну защищавшего в письме к Пушкину от 18 октября 1824 года Раевского, ставшего будто бы жертвой сплетен, «кои московские вертушки вам настряпали»[2].

Не располагая надежными свидетельствами и реконструируя картину из осколков, обо всем этом приходится говорить с должной осторожностью. Несомненно одно: Раевский подстрекал Пушкина к каким-то опасным выходкам, в чем поэт имел благородство не упрекнуть его в те дни. Но несколько лет спустя, в июле 1827 года, Пушкин, как подслушал полицейский доносчик, «во время дружеских излияний совершенно открыто признается, что никогда не натворил бы столько безумств и глупостей, если бы не находился под влиянием Александра Раевского»[3]. Неоспоримо и другое: оказавшись в Михайловском, Пушкин считал Раевского повинным в измене дружбе.

Узнал ли он об этом с чужих слов («московской вертушки» Вяземской) или просто догадался в последний момент перед отъездом, отметив, что друг ведет себя странно, но только это впечатление, наряду с иными, вошло в смятенную, катастрофическую атмосферу его отъезда. Здесь, как в романах Достоевского, сгустились в считанных днях и часах все события: приказ об отъезде, объяснение с Воронцовой, попытки бегства, отравленная недоверием дружба... Об этом

---

[1] Шильдер Н. К. Император Александр I. Т. 4. Спб., 1898. С. 411.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 112.

[3] Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931. С. 306.

он скажет потом в стихотворении «Желание славы» (1825):

...И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилося вдруг... Что я, где я? Стою
Как путник, молнией постигнутый в пустыне.

С Раевским Пушкин, уезжая, не простился и не оставил ему своего адреса. Прямой ссоры, объяснения не было, но у Пушкина надолго остался темный осадок на душе.

Совесть Александра Николаевича, поехавшего из Одессы в Белую Церковь вместе с Воронцовыми, чтобы провести там остаток лета, была неспокойна, и 21 августа 1824 года он отправил в Михайловское подробное и крайне дружеское по тону письмо, в котором смешаны уверения в преданности, покровительственные нотки, желание не потерять расположения адресата, в чем-то польстить ему и в чем-то оправдаться, а в то же время составить себе алиби в глазах властей. То, что письмо было рассчитано на показ или, во всяком случае, имело в виду возможную перлюстрацию, несомненно. Раевский будто декламирует для чужих ушей: «Я никогда не вел с вами разговоров о политике; вы знаете, что я не слишком высокого мнения о политике поэтов, а если и есть нечто, в чем я могу вас упрекнуть, так это лишь в недостаточном уважении к религии — хорошенько запомните это, ибо не впервые я об этом вам говорю»[1].

Во всем остальном полученное Пушкиным письмо было изъявлением самой преданной, самой верной дружбы. «Друг», «дорогой друг»,— твердит как заклинание Раевский. Его изысканные французские фразы лишены обычной насмешливой язвительности. Но чем приторнее его похвалы, тем сомнительнее их искренность, в которой он заверяет Пушкина. «Теперь, когда мы так далеко друг от друга, я не стану сдерживаться в выражении чувств, которые питаю к вам; знайте же, что, не говоря о вашем прекрасном и большом таланте, я с давних пор проникся к вам братской дружбой и никакие обстоятельства не заставят меня отказаться от нее».

Есть в этом письме и несколько слов о Воронцовой;

[1] Здесь и ниже письмо Раевского цит. по кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 529—531.

они внешне безупречны, но полны тайного превосходства удачливого соперника: Раевский пишет по ее поручению и «с ее согласия». Написанное в Белой Церкви письмо, возможно, показывалось Воронцовой, как удостоверение в благородных чувствах писавшего. Раевский сообщал Пушкину, что Воронцова видит в его новой ссылке «лишь несправедливость, жертвою которой вы стали; она выразила мне это со всей чувствительностью и грацией, свойственными характеру Татьяны».

Имя Татьяны мелькнуло тут не случайно. Не думаю, чтобы Воронцова в самом деле напоминала Татьяну Ларину. Скорее, этим сравнением Раевский, опираясь на какие-то домашние разговоры, шутки с Пушкиным, подчеркивал в себе (или в нем?) онегинские черты.

Можно ли сомневаться, что Пушкин в своем михайловском уединении не раз перечитал это письмо и мог оценить его проницательнее, чем некоторые позднейшие его исследователи. Все в нем — и преувеличенные заверения в дружбе, и отречение от совместных разговоров опасного свойства и, наконец, внешне безукоризненный, но «язвящий воображение» мотив Воронцовой, которая сожалеет о Пушкине, проводя дни в обществе Раевского,— все это должно было вызвать у Пушкина вспышку гнева.

Пушкин не ответил на письмо от 21 августа, чего, впрочем, Раевский ожидал. «Если после этого первого письма вы мне не ответите и не дадите своего адреса,— заявлял он,— я буду продолжать вам писать, надоедать вам до тех пор, пока не заставлю вас ответить мне...» Не дождавшись ответа, Раевский прислал второе письмо. На этот раз оно пришло в сопровождении письма от С. Г. Волконского, тогда еще жениха Марии Раевской, находившегося под чарами Мельмота. Волконский пытался со своей стороны ликвидировать то, что представлялось ему недоразумением между старыми друзьями. Второе письмо А. Н. Раевского не сохранилось. В письме же Волконского от 18 октября 1824 года есть такие строки: «Посылаю я вам письмо от Мельмота. Сожалею, что сам не имею возможности доставить оное... Неправильно вы сказали о Мельмоте, что он в природе ничего не благословлял; прежде я был с вами согласен, но по опыту знаю, что

он имеет чувства дружбы благородной и неизменной обстоятельствами»[1].

Пушкин промолчал и на это заступничество Волконского. Но тем самым днем, каким помечено письмо Волконского — 18 октября 1824 года,— помечен и автограф стихотворения «Коварность». Это не означает, что оно написано (по простому совпадению?) в тот же день, что и второе письмо Раевского, пересланное Волконским. Пушкину случалось помечать свои стихи не днем работы над ними, а датой, послужившей к ним поводом.

Стихотворение «Коварность», которое имело еще и другое название — «Измена», к А. Н. Раевскому отнес еще П. В. Анненков, и вплоть до настоящего времени мало кто сомневался, к кому оно обращено.

Когда твой друг на глас твоих речей
Ответствует язвительным молчаньем;
Когда свою он от руки твоей,
Как от змеи, отдернет с содроганьем;
Как, на тебя взор острый пригвоздя,
Качает он с презреньем головою,—
Не говори: «Он болен, он дитя,
Он мучится безумною тоскою»;
Не говори: «Неблагодарен он;
Он слаб и зол, он дружбы недостоин;
Вся жизнь его какой-то тяжкий сон»...
Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?

В первой части стихотворения Пушкин отвечает на новые упреки Раевского (по-видимому, во втором письме), что поэт, оставивший без внимания его обращение, неблагодарное «дитя», недостойное его дружбы. Но сомнение в былом друге слишком сильно у Пушкина.

Ах, если так, он в прах готов упасть,
Чтоб вымолить у друга примиренье,
Но если ты святую дружбы власть
Употреблял на злобное гоненье;
Но если ты затейливо язвил
Пугливое его воображенье
И гордую забаву находил
В его тоске, рыданьях, униженье;
Но если сам презренной клеветы
Ты про него невидимым был эхом;
Но если цепь ему накинул ты
И сонного врагу предал со смехом,
И он прочел в немой душе твоей
Все тайное своим печальным взором,—
Тогда ступай, не трать пустых речей —
Ты осужден последним приговором.

---

[1] Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 13. С. 112, 138.

Вначале у Пушкина есть еще некоторое сомнение, вопрос, неопределенность суда. Душе его претит напраслина, и поэту было бы так дорого, если бы его разуверили. Но он слишком хорошо помнил своего «учителя в делах нравственных» по старым историям, хотя бы с Собаньской, и знал меру его умения составить любое письмо. Так что ему ничего не оставалось, как верить своим подозрениям, а фальшиво преувеличенные эпистолярные разуверенья и красоты слога еще больше его в том укрепляли.

Пушкин винит своего друга в каких-то изощренных интригах («затейливо язвил пугливое его воображенье»); в неблагородной роли наперсника-предателя («гордую забаву находил в его тоске, рыданьях, униженье»); говорит о какой-то злостной сплетне, какую поддержал Раевский («презренной клеветы ты про него невидимым был эхом»), и о выдаче поэта его врагу — не история ли с саранчой и дерзким письмом Воронцову («цепь ему накинул ты и сонного врагу предал со смехом»)?

Осень 1824 года в Михайловском и следующая за ней зима — время очень трудное, одинокое и важное для Пушкина. Время острого кризиса, перелома жизни и судьбы и попыток освоиться в новом своем положении. Пушкин изживает старые надежды и верования, пытается обрести иную устойчивость и почву. Как всегда в такие периоды, душа его стремительно растет.

В первые месяцы жизни в деревне Пушкин еще поминутно вспоминает покинутую Одессу, ждет оттуда писем, жадно ловит любую весть. Образ прекрасной возлюбленной, с которой его разлучили, кажется издали еще притягательнее. Один за другим создаются лирические шедевры, в которых слышны страстные заклинанья, мольбы, сладкие и мучительные воспоминания, терзания ревности. М. А. и Т. Г. Цявловские относят к Воронцовой написанные в ту осень и зиму стихотворения: «Прозерпина», «Желание славы», «Ненастный день потух...», «Младенцу», «Сожженное письмо» и ряд других. К указанным ими можно прибавить строки «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824), в которых говорится о той, к кому обращен «докучный стон любви» поэта, его невнятные слова:

Там сердце их поймет одно,
И то с печальным содроганьем:
Судьбою так уж решено.

В женщине, которая отвергла «заклинанья, мольбы, тоску души моей», можно узнать все ту же Воронцову и преследующую Пушкина память о последнем свидании с ней.

Со всем этим циклом теснейше связаны и стихи, в которых говорится об измене, обмане доверия, легковерной и неверной дружбе. Еще В. Ф. Саводник отметил[1], что к Раевскому следует отнести несколько строк в стихотворении «19 октября» и четверостишие «Дружба».

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья
Иль покровительства позор.

Если последняя строка могла относиться к Воронцову, то первые три заключали в себе разочаровывающий итог общения с Раевским[2]. Что же касается стихотворения, посвященного лицейской годовщине, то тема дружбы утверждалась в нем в резком контрасте. В сущности, среди лицейских не было у Пушкина обманутых дружб. А тут, когда, «преследуем грозою», то есть в ссылке, он попытался искать утешения на «лоне дружбы новой» —

Друзьям иным душой предался нежной,
Но горек был небратский их привет.

И еще через 10 лет, в 1835 году, вспоминая свой приезд в михайловскую ссылку, в черновиках стихотворения «Вновь я посетил...» он будет искать слова, чтобы рассказать

О мнимой дружбе, сердце уязвившей
Мне горькою и ветреной обидой...

В другой редакции:

О клевете, мне сердце уязвившей...[3]

К той поре, когда Пушкин так много и горько думает о своей разрушенной дружбе с Раевским, отно-

---

[1] См.: Пушкин А. С. Дневник (1833—1835 гг.). М.; Пг., 1923. С. 481.

[2] Вторая строка не совсем ясна: «Обиды вольный разговор». Может быть, в автографе пропущена запятая: «Обиды, вольный разговор»?

[3] Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 3. Ч. 2. С. 999.

сится и еще один литературный отголосок этой темы. По-видимому, зимой 1825 года Пушкин пишет набросок опровержения на слухи о том, что стихотворение «Демон» имеет в виду живое «лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении» (VI, 233). Б. Томашевский считал, что это ответ на заметку Ж. К. (Н. Греча) в «Сыне отечества» (1825, № 3). Однако это не более чем догадка: поводом могли послужить и устные толки о Демоне — Раевском в пушкинском окружении, и такие замечания о Мельмоте, который «в природе ничего не благословлял» (скрытая цитата из «Демона»), как в приведенном выше письме Волконского.

Так или иначе, но, прежде не считавший нужным возражать на это, поэт набрасывает теперь заметку от третьего лица, в которой отводит мысль о прототипе и утверждает как бы чужими устами: «...Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и влияние оного на нравственность нашего века».

В этом авторском комментарии была большая доля истины. Сколь портретно схоже ни были бы переданы в стихотворении черты Раевского, он потому и стал прообразом, что кристаллизовал настроения Пушкина, помог ему выразить дух времени. Но опровержение, скорее всего, понадобилось Пушкину потому, что зимой 1824/25 года ему было непереносимо думать, чтобы одно из любимейших его созданий соединяли с именем человека, столь чужого теперь ему. Ему хотелось как бы смыть в памяти лицо своего демона, отнять у него ту поэтическую честь, которую сам он дал в общественном мнении Александру Раевскому. Да и неприятно ему было числиться под чьим-то влиянием, тем более такого человека[1].

---

[1] С князем Вяземским был в 1828 году такой случай. В «Арзамасе» его прозвище было Асмодей. Кто-то перепутал и в ложном доносе привел слова, будто бы сказанные о нем Пушкиным: «вот приехал мой демон!» Это грозило Вяземскому неприятностями, и он приготовил опровержение, где о Пушкине говорилось: «По сердцу своему он ни в каком случае не скажет предательского слова, по уму, *если и мог бы он быть под чьим влиянием, то не хотел бы в том сознаться,* а я ничьим, а еще менее пушкинским соблазнителем быть не могу» (Вяземский П. А. Записные книжки. М., 1963. С. 156).

Любопытно отметить, что черновой набросок заметки о стихотворении «Демон» мы находим среди рукописей «Онегина»: он идет сразу же вслед за черновой XXVII строфой четвертой главы. А всего несколькими строфами выше — обширное лирическое отступление о родных, друзьях и красавицах, в котором содержатся прямые отголоски недавних одесских впечатлений.

Полны неперегоревшей обиды слова поэта о друзьях, которых можно приравнять к врагам:

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк.
Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
О них недаром вспомнил я.

И в памяти поэта проплывают два тягостнейших впечатления его жизни: приятельство с Федором Толстым («Американцем»), обернувшееся в 1820 году злостной клеветой, подхваченной на «чердаке» Шаховского, будто молодого поэта высекли в Тайной канцелярии; и разрушенная дружба с Раевским.

А что? Да, так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты;
Я только *в скобках* замечаю,
Что нет презренной клеветы,
На чердаке вралем рожденной
И светской чернью ободренной,
Что нет нелепицы такой,
Ни эпиграммы площадной,
Которой бы ваш друг с улыбкой,
В кругу порядочных людей,
Без всякой злобы и затей,
Не повторил стократ ошибкой;
А впрочем, он за вас горой:
Он вас так любит... как родной!

Последние слова — прямая реплика на письма Раевского с уверениями в вечной привязанности. А еще через строфу поэт вспоминает о своей любви к Воронцовой, и снова на страницу падает тень Раевского.

Зато любовь красавиц нежных
Надежней дружбы и родства:
Над нею и средь бурь мятежных
Вы сохраняете права.
Конечно так. Но вихорь моды,

Но своенравие природы,
Но мненья светского поток...
А милый пол, как пух, легок.
К тому ж и мнения супруга
Для добродетельной жены
Всегда почтенны быть должны;
Так ваша верная подруга
Бывает вмиг увлечена:
Любовью шутит сатана.

Ситуация, изображенная в этой строфе, настолько особенна, индивидуальна, что делает ее биографический смысл прозрачным. Перелагая неуклюжей прозой волшебный пушкинский стих, можно изложить дело так: поэт любит замужнюю женщину, которая почитает своего супруга, но отвечает поэту взаимностью; однако ее легкомыслие заставляет подозревать, что она уже увлеклась кем-то другим. В «нежной красавице», сохранившей чувства к поэту и средь «бурь мятежных» изгнанья, узнаем Воронцову. Помянутый мельком супруг — граф Воронцов. А увлечение, внушенное «сатаною» — не «демоном» ли Раевским? Все три персонажа недавней одесской истории налицо.

Однако важнее этих прямых «отражений» эмоциональная, духовная подпочва, питающая движение романа в стихах.

9. «НРАВСТВЕННОСТЬ В ПРИРОДЕ ВЕЩЕЙ»

Кого ж любить? Кому же верить?

«Евгений Онегин»,
глава четвертая

Вся средняя часть романа с ее кульминацией — дуэлью — была написана в Михайловском. Четвертая глава, начатая в 1824 году, закончена в январе 1826-го. Пятая и шестая главы писались в 1826 году, то есть уже после событий 14 декабря. Жизнь, история помогали лучше понять героя «онегинского» типа. Обаятельный и привлекательный скептик, герой «хандры», «пасмурный чудак», разрушитель привычных стереотипов — кем окажется он, когда приблизится час решительного действия?

Русский «байронист», он мог выглядеть импозантно во времена неопределенности, тоски, исторического

междупутья, когда романтический порыв и добродетель казались смешны.

А ныне все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен — и в романе,
И там уж торжествует он,—

говорит Пушкин в третьей главе, перечисляя книжных кумиров Татьяны, среди которых, конечно, и «Мельмот, бродяга мрачный», и герои Байрона, сумевшего облечь «в унылый романтизм и безнадежный эгоизм».

В последних строках есть нота литературного вызова вчерашнему кумиру. Влияние Байрона на Пушкина заметно упало[1]. С самостоятельным изучением характеров пришло и тяготение к драматизму. «Только с «Цыган» почувствовал я в себе призвание к драме»,— говорил Пушкин Плетневу[2]. «Цыганы» писались одновременно с третьей главой «Онегина». Начиная с третьей главы прежняя описательность уступает место действию: характеры входят в отношения, располагаются как в драме и вступают в противоборство.

Страдания учат душу и питают разум. И внутренний драматизм судьбы поэта, все, что сполна оказалось осмысленным им в Михайловском, определило дальнейшее течение «свободного романа». Мы упростили бы свою задачу и слишком плоско понимали дело поэта, если б считали, что Онегин — сколок с Раевского и Пушкин строит сюжет, шаг за шагом следуя его жизненными дорогами. Вовсе нет. Александр Раевский — скорее рефлектор, от которого время от времени ложится отсвет на характер героя. Обязанный чем-то Раевскому в начальных главах, герой, встав на ноги, дышит, движется, живет самостоятельно, и автору нет нужды робко оглядываться на оригинал для сверки с ним. Рожденный характер обладает си-

---

[1] Зная прежнее отношение Пушкина к Байрону, П. Вяземский уговаривал его летом 1824 года откликнуться на смерть английского поэта, но встретил упорный и глухой отказ. «Пушкин ничего не хочет писать на смерть Байрона,— сообщала В. Ф. Вяземская мужу 27 июня 1824 г.,— я знаю, что он слишком занят и особенно увлечен «Онегиным», чтобы заниматься еще чем-либо другим». И в письме от 4 июля снова: «Не говори ему о Байроне, прежде чем он не кончит своего «Онегина»; он не сделает ничего, даже если тебе это пообещает...» (Остафьевский архив. Т. 5. Вып. 2. С. 113, 115).

[2] Анненков П. В. Указ. соч. С. 242.

лой самодвижения. Но для поэта важно не умозрение, а опыт своей судьбы, своего сердца. И возникшая совсем рядом с Пушкиным, жизнью выставленная проблема «онегинского» типа продолжает решаться в согласии с тем, что лично им пережито и сознано.

Глава четвертая начата лирическим отступлением о женщинах, которое есть если не опровержение, то поправка и важное добавление к тому, что говорится об этом предмете в строфах первой главы. Там беспечно и даже с сочувствием пелась любовная «наука», которой в совершенстве владел Онегин. Здесь о любовном обольщении сказано жестче, резче. С появлением героини романа как бы вошла в расчет и точка зрения Татьяны.

Разврат, бывало, хладнокровный
Наукой славился любовной,
Сам о себе везде трубя
И наслаждаясь не любя.

Татьяна готова была воспринять Онегина как «коварного искусителя», как своего «демона». В черновом тексте «Письма Татьяны» об этом сказано яснее:

Кто ты, мой ангел ли хранитель
Иль демон, сердца искуситель?

Вариант:

Или мой демон искуситель?

Но Пушкин не повел героя на этот раз по стопам своего былого «учителя в делах нравственных». Онегин не захотел воспользоваться слабостью Татьяны по законам хорошо ведомой ему науки. Он испытал даже на мгновенье «чувствий пыл старинный», но не решился обмануть ее доверчивость. И поэт горячо одобряет героя, призвав в свидетели читателя,

Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель;
Не первый раз он тут явил
Души прямое благородство...

Все это мало напоминает Раевского, а похоже другое — холод души, сухой рационализм, с каким он при объяснении в аллее читает нравоучения Татьяне. Онегин начинает свой трудный монолог словами: «Примите исповедь мою...», но исповедь в его устах незаметно превращается в умелую проповедь, иллю-

стрированную саркастическими картинами мучительного супружества. «Так проповедовал Евгений...» — заметит Пушкин, дав выговориться герою. И Татьяна в последнюю их встречу вздохнет невесело: «Как только вспомню взгляд холодный и эту проповедь...»

Конечно, не перед Татьяной, чувство которой не разделил, виноват герой. Он виноват разве что перед собой — за эту усталость души, раннюю ее старость. Даже испытав легкую влюбленность (в черновом тексте о ней сказано очевиднее), он не способен на порыв, сильное встречное чувство: оттого и в его проповеди неприятный наставнический тон.

Со вниманием вчитываясь в строфы «Онегина», замечаешь, что поначалу встреча Татьяны с героем сулила ей более мрачную, пожалуй, трагическую перспективу. Вплоть до седьмой главы, писавшейся уже в 1827 году, Пушкин думал, что его героиня должна погибнуть, и тому остались многочисленные свидетельства, «проговоры» в тексте.

Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь...—

предупреждает Пушкин героиню в третьей главе романа, и вряд ли речь идет лишь о нравственной гибели. В черновом тексте письма Татьяны Онегину были такие, опущенные потом, строки:

Предвижу мой конец недальний...

Другой вариант:

Предвижу мой конец позорный...

Гадание Татьяны в пятой главе, когда она вынимает кольцо под песню «Там мужички-то все богаты...», Пушкин сопровождает примечанием, что эта песня сулит смерть. Такие совпадения и знаменья поэт никогда не отмечает зазря. И уже в шестой главе вновь повторен мотив погибели от «искусителя рокового»:

«Погибну,— Таня говорит,—
Но гибель от него любезна...»

Если бы поворот сюжета, задуманный поначалу Пушкиным, был осуществлен, роман в стихах пред-

восхитил бы проблему и судьбу толстовской Анны Карениной.

Но хоть Пушкин и передумал в ходе работы движение судьбы Татьяны и отменил для нее трагический исход, роль Онегина, как «рокового искусителя», осталась в главном неизменной.

В пророческом сне Татьяны, смысл которого до сих пор не до конца разгадан, «демонизм» Онегина выступает в народном обличье, как причастность к бесовству. Среди фантастических чудовищ, сидящих за столом, Татьяна узнает своего героя, который повелевает ими — сцена вполне для читательницы «Мельмота». «Он там хозяин, это ясно»,— понимает Татьяна. (А в черновике: «Он Господин их — это ясно»). И как наваждение бесовской силы предсказана во сне Татьяны смерть Ленского от руки Онегина.

Можно предположить, что остро пережитый Пушкиным кризис вынесенных из юности представлений о дружбе, о вере в добрые отношения людей вообще, побудил поэта в 1825—1826 годах притормозить разворот любовной интриги и отказаться от мотива «гибели» Татьяны в пользу иного сюжета. В центре пятой, шестой глав романа оказалось соперничество друзей, следствие иронического преднамеренного вызова — любовной игры Онегина с Ольгой, и роковое столкновение поэта и непоэта. Как бы ни посмеивался Пушкин над элегиями юного романтика, на Онегине несмываемое пятно убийства не просто соперника, но поэта. «Убийца юного поэта»,— жестко назовет своего героя автор.

Над четвертой главой, содержавшей объяснение Онегина с Татьяной, Пушкин выставил в виде французского эпиграфа изречение собеседника Мирабо Неккера: «Нравственность в природе вещей». Эти слова лишь отчасти можно отнести к «проповеди» Онегина: его мораль суха и принужденна. Зато понастоящему природна, будто бьет родниковым ключом из-под земли, искренность Татьяны, верной сердцу и «живой воле» и оттого нравственной.

Эпиграф к четвертой главе поправляет, если не отменяет, мудрость, выраженную в главном эпиграфе к роману — о гордом неразличении добрых и злых поступков. Он служит и ответом ироническому рассуждению третьей главы, что «ныне все умы в тумане,

мораль на нас наводит сон...» Мораль, как что-то стародавнее, навязанное извне в виде прописей, и в самом деле уныла и навевает дремоту. Но нравственность — «в природе вещей»! К этому выводу привела Пушкина не в последнюю очередь его история с Раевским.

После строк, завершающих четвертую главу «Онегина», поставлена дата: «3 генваря 1826 года». Недели за полторы, за две до этого, в двадцатых числах декабря, Пушкин узнал о событиях на Сенатской площади. И не зря глава кончалась так:

Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит.
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил!

О чем это? Образ многозначен. «Тот, кто все предвидит...» — это — в сюжетном плане—Онегин, который с бесстрастием и холодным благоразумием пугает Татьяну призраками будущего («Судите ж вы, какие розы нам заготовит Гименей...»). Это — в лирическом плане — и Раевский, переболев дружбой-враждой с которым, Пушкин лучше понял людей «онегинского» типа. Это, наконец, в общественно-публицистическом плане, всякий из современников, кто беспорывность в любви привычно сочетал с общественным бездействием и «жалок», как антипод тех людей, что безрассудно и смело вышли на Сенатскую площадь 14 декабря 1825 года.

10. ДЕКАБРИСТ ИЛИ КАМЕРГЕР?

Все тот же ль он иль усмирился?

«Евгений Онегин»,
глава восьмая

После той осени, когда Александр Раевский бомбардировал Михайловское своими «ласкательными» письмами, Пушкин так и не возобновил с ним переписки. Хотя продолжал писать его брату — Николаю Николаевичу и даже, как бы между прочим, спрашивал его в июле 1825 года: «Что поделывает ваш брат? вы ничего о нем не сообщаете в письме ва-

шем от 13 мая; лечится ли он?» (IX, 169). Можно предположить, что горькая досада на Александра Николаевича стала у Пушкина понемногу сглаживаться, проходить. Впрочем, не вернее ли думать, что поэт с ревнивым любопытством хочет вызнать что-либо о Воронцовой или хотя бы убедиться, что Александр Раевский вдали от нее?

Других упоминаний имени А. Раевского мы не найдем в письмах Пушкина вплоть до конца января 1826 года.

В Михайловское с опозданием доходили подробности о случившемся 14 декабря в Петербурге. Несколько недель Пушкин не получал писем от друзей. Легко представить себе тревожное ожидание, беспокойные догадки отрезанного от мира в псковской глуши поэта. В один из январских дней он посылает поспешную, взволнованную записку Дельвигу. Речь в ней идет об Александре Раевском, и в самом удивительном, на первый взгляд, контексте:

«Милый барон! вы обо мне беспокоитесь, и напрасно. Я человек мирный. Но я беспокоюсь — и дай бог, чтобы было понапрасну. Мне сказывали, что А. Раевский под арестом. Не сомневаюсь в его политической безвинности. Но он болен ногами, и сырость казематов будет для него смертельна. Узнай, где он, и успокой меня» (IX, 210).

Для всех, кто пристально интересовался историей отношений Пушкина с Раевским, записка эта была психологической загадкой. Ее можно было объяснить разве что ошеломляющим великодушием Пушкина. Забыв соперничество, обиды, коварность Раевского, Пушкин заботится о старом товарище, попавшем в беду.

М. Гершензон находил, что письмо к Дельвигу лишает почвы все подозрения относительно неблагородного поведения Александра Николаевича в одесской истории, опрокидывает «все догадки об охлаждении Пушкина к Раевскому, о приурочении к последнему пьесы «Коварность» и пр.»[1]. «Беспокойство Пушкина весьма показательно для его великодушного сердца»,— писал и В. Ф. Саводник[2]. Даже Т. Г. Цявловская, очень трезво и точно расценившая роль А. Ра-

[1] Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 190.
[2] Пушкин А. С. Дневник. М.; Пг., 1923. С. 482.

евского в судьбе поэта, остановилась в недоумении перед этим фактом и не нашла ему иного объяснения, как то, что письмо свидетельствует о «невероятной щедрости» души Пушкина[1].

Если бы Раевский был помянут Пушкиным в ряду других его знакомых, принявших участие в заговоре, это не было бы так удивительно. Но откуда такая исключительность, почему Пушкин тревожно спрашивает Дельвига о судьбе именно А. Раевского? Разве не замешаны в деле 14 декабря другие близкие ему люди, которых он коротко знал, с которыми переписывался — К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, М. Ф. Орлов, наконец, ближайший лицейский товарищ Кюхельбекер и «первый друг, друг бесценный» Пущин? Или Пушкин не слышал об их причастности к заговору? Несомненно, к концу января уже слышал. Или думает, что «сырость казематов» не повредит их здоровью? Почему же он не расспрашивает о них в письме к Дельвигу? Отчего один А. Раевский занимает его встревоженное воображение?

Понять это можно, сопоставив записку Дельвигу с написанным в тех же днях письмом В. А. Жуковскому, на которого поэт рассчитывает как на своего ходатая перед новым царем: Жуковский может помочь ему освободиться из ссылки.

Уверяя своего адресата в том, что он не имел политических связей с «возмутителями 14 декабря», Пушкин в этом письме добавляет: «Все-таки я от жандарма еще не ушел, легко, может, уличат меня в политических разговорах с кем-нибудь из обвиненных. А между ими друзей моих довольно. (NB: оба ли Раевские взяты, и в самом ли деле они в крепости? напиши, сделай милость)» (IX, 210).

Снова ни полслова о заведомых государственных преступниках — Пущине, Кюхельбекере, и запрос об «обоих Раевских», едва прикрывающий особое беспокойство по поводу Александра Николаевича. Пушкин хорошо помнит опасные беседы, какие вел с «Демоном», но помнит и то, что именно Александр Раевский показал ненадежность в критическую минуту. И в записке Дельвигу забота о «больных ногах» Раевского, в те дни, когла — Пушкин не мог не понимать этого — речь шла о жизни и смерти многих ближай-

[1] Прометей. Вып. 10. С. 58.

ших его товарищей, лишь удобная форма мучительно тревожащего его вопроса: не выдаст ли?

«Верно вы полагаете меня в Нерчинске,— пишет Пушкин одновременно Плетневу.— Напрасно, я туда не намерен — но неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит» (IX, 209). Конечно, Пушкину в высшей мере свойственно бескорыстное волнение о друзьях. Но, переживший две тягостные ссылки, он и помыслить не может о третьей. И, когда думает о том, с какой стороны может грозить ему нечаянная беда, перебирает имена находящихся в крепости, вспоминает, конечно, не старые встречи с Рылеевым, Кюхельбекером — с ними он не виделся с 1820 года — и не недавний разговор в Михайловском с верным Пущиным. Он вспоминает ненадежного друга-соперника Александра Раевского.

Что же в самом деле происходило с Раевским в те дни, когда Пушкин слал о нем беспокойные запросы петербургским друзьям? К тому времени он был уже на свободе, но успел ранее пережить неприятные минуты.

27 декабря 1825 года в своем полку был арестован младший Раевский — Николай Николаевич. 29 декабря под Белой Церковью, очевидно на глазах Воронцовой, был взят под стражу Александр. Оба брата, хоть и в своих санях, были препровождены в Петербург, куда прибыли 4 января. Они были определены в здание Главного штаба, где встретились с Грибоедовым и другими доставленными издалека и подозреваемыми в причастности к заговору лицами. В отличие от Петропавловской крепости в Главном штабе содержались не столь явные заговорщики: им разрешалось читать книги, иметь при себе деньги и даже получать еду из соседнего трактира.

Следствие заняло две недели. На допросах Александр Раевский, как и брат его, Николай, держался с большим достоинством, заявил, что ничего не знал о тайном заговоре, а «перемену в мыслях», замеченную им в обществе с 1819 года, приписал влиянию французских политических книг и восстановлению Царства Польского (его раздражали, как он объяснил, польские помещики на Украине, желавшие «отложиться» от России). Но Пушкина он не выдал, да его о нем и не спрашивали, от близости с В. Л. Да-

выдовым и С. Г. Волконским открестился. И вообще явил на этот раз «души прямое благородство». О себе же твердо заявил, что «вот уже четыре года (стало быть, с начала 1822 г.—*В. Л.*), что я непоколебимо уверился, что для России нет приличнее правления самодержавного...»[1]

Показания на Раевских оказались ложными. Майборода, по доносу которого они были взяты, сослался на Аврамова, Аврамов на слова Пестеля, Пестель же разъяснил, что имел в виду «не сих Раевских», а майора В. Ф. Раевского, принадлежавшего к Союзу Благоденствия[2]. Уведомление графа Витта, получившего сведения от неназванного лица (может быть, тут действовала К. Собаньская?), будто Раевские старались заразить вольнодумством флот, также не нашло подтверждения.

19 января 1826 года братья Раевские были уже на свободе, 20 января их пригласили на аудиенцию к царю. Призвав к себе братьев, Николай I объявил, что верит в их невиновность, и попрекнул лишь, что они своевременно не донесли правительству о том, что знали. «Где же ваша присяга?» — будто бы спросил он. «Александр Раевский,— пишет с чьих-то слов декабрист Н. И. Лорер,— один из умнейших людей нашего времени, смело отвечал государю: «Государь! Честь дороже присяги; нарушив первую, человек не может существовать, тогда как без второй он может обойтись еще»[3].

Ответ достойный. Но возникает сомнение, не придуман ли он задним числом. Дело в том, что в допросных листах А. Раевский категорически отверг предположение, что он мог знать что-либо о деятельности заговорщиков: «Не знав ничего о тайном обществе, ничего не могу отвечать на сей вопрос». Или он излишне разговорился перед царем? Может быть. Но уж никак не дерзил. Зачем бы ему в противном случае упрекать в одном из писем М. Ф. Орлова, что тот «нехорошо вел себя с императором, не отвечал, как следует, на его дружеские увещания...»[4]

[1] Из показаний 15 января 1826 г. В прил. к кн.: Волконская М. Н. Записки. 2-е изд. Спб., 1913. С. 172.

[2] См.: Восстание декабристов. Материалы. Т. 8. Л., 1925, С. 160.

[3] Русский архив. 1874. № 1. С. 389.

[4] Гершензон М. О. История молодой России. С. 58.

М. В. Юзефович выразил сомнение в надежности свидетельства об удачном ответе А. Раевского царю, написав на полях рукописи Н. И. Лорера: «Николай Раевский рассказывал мне иначе это свидание с государем: у одного из братьев движением наморщенного лба сдвинулись с носа очки. Тогда государь, обратившись к Орлову (А. Ф.), тут присутствовавшему, сказал: «Преступники не могут так смотреть на своего государя. Я объявляю их невинными»[1].

Сцена правдоподобна. Николай I был склонен к рассчитанным эффектам. Он знал уже из результата допросов, что Раевские к заговору не причастны, и понял, что ему выгодно громко объявить о невиновности сыновей героя 1812 года, который уже ранее всеподданнейше просил за них. Николай афишировал их освобождение, как немного спустя будет афишировать прощение Пушкина, сосланного его братом Александром I.

Братья Раевские были отпущены с особым «Оправдательным аттестатом», а Александр Николаевич, не выразивший желания вернуться на военную службу, получил как бы в возмещение перенесенных неприятностей придворное звание камергера. В феврале 1826 года, когда его ближайшие родственники и друзья С. Г. Волконский и В. Л. Давыдов еще вызывались на допросы, ожидая в казематах решения своей участи, Александр Раевский в расшитом мундире и с камергерским ключом чуть пониже спины представлялся при дворе царской семье. По-разному складывались судьбы людей, когда-то дружно сходившихся для споров и «демагогических бесед» в тихой Каменке...

Не сохранилось никаких сведений о том, виделся ли Пушкин с Раевским осенью и зимой 1826 года, когда поэт вернулся в Москву. Раевский также бывал в эти месяцы наездами в первопрестольной, и их встречи у общих друзей не исключены. Рассказы же об аресте братьев Раевских, их освобождении и аудиенции у царя, во всяком случае, должны были дойти до Пушкина.

26 декабря 1826 года в салоне Зинаиды Волконской на Тверской происходило прощание с Марией

---

[1] Цит. по кн.: Вересаев В. В. Спутники Пушкина. М., 1934. С. 251.

Николаевной Волконской (Раевской), отправлявшейся вслед за мужем в Сибирь. Пушкин пришел проводить ту, которую помнил еще девочкой и в семье которой чувствовал себя во времена былые приемным сыном. Поэт должен был неминуемо узнать тогда, если не знал этого раньше, как повел себя после царских милостей его прежний «Демон».

Александр Николаевич, даже по выражению благосклонного к нему биографа (М. Гершензона), стал добровольным «тюремщиком» своей сестры, устроил настоящий семейный заговор, чтобы помешать ей поехать вслед за мужем. Он не отступал от нее ни на шаг, перехватывал ее письма, делал все, не считаясь со средствами. В своих позднейших «Записках» М. Н. Волконская скажет: «Мне неоткуда было ждать совета: брат Александр, предвидевший исход дела, и отец, приходивший от него в ужас, буквально провели меня. Александр проделал это с такой ловкостью, что я поняла все гораздо позже, когда уже была в Сибири»[1].

Письма А. Раевского из Петербурга о С. Г. Волконском полны откровенной неприязни к декабристу, который ведет себя на следствии «как фанатик идеи». «Что касается Волконского,— пишет Александр Николаевич сестре Екатерине,— то нет такого ужаса, в котором он не был бы замешан; к тому же он держит себя дурно—то высокомернее, то униженнее, чем следует. Его все презирают, каждую минуту в нем открывают ложь и глупости, в которых он принужден сознаваться»[2]. Куда девалась его недоверчивость? Александр Николаевич убежденно повторяет слухи, просачивающиеся из крепости от высочайше наряженного следствия.

Знай Волконский об этих словах, быть может, и пожалел бы о том, как уговаривал некогда Пушкина верить в «неизменную обстоятельствами» дружбу Мельмота!

Уже смирившись поневоле с отъездом Марии Николаевны, Александр писал сестре Екатерине Орловой: «...она едет с взвинченной головой; я предпочел бы, чтобы она предприняла эту поездку только из

---

[1] Волконская М. Н. Записки. С. 56.
[2] Гершензон М. О. История молодой России. С. 62.

сознания долга, а не по чувствительному порыву»[1].

«Порыв» и «долг» — вот что, конечно же, обсуждалось в Москве в связи с отъездом жен декабристов, в том числе и в тот вечер, когда провожали М. Н. Волконскую. Пушкин, издавна неравнодушный к Марии Николаевне, взволнованный ее поступком, принимал все это особенно близко к сердцу. Мысль о том, что сам он мог бы оказаться среди восставших на Сенатской площади, как откровенно сказал царю при свидании в Кремле, не оставляла его. Казалось, он должен бы радоваться, что судьба на этот раз его пощадила. А он думал об участи «братьев, друзей, товарищей» и, наверное, на дне души сокрушался, что оказался не с ними и не мог разделить их гордой судьбы. Иначе как расценить слова, которые Пушкин сказал Александрине Муравьевой в 1827 году, прощаясь с ней, как недавно прощался с Марией Волконской, перед ее отъездом в Сибирь: «Я очень понимаю, почему эти господа не хотели принять меня в свое общество; я не стоил этой чести»[2]. Он вспоминал при этом, как думал И. Д. Якушкин, их давнюю встречу в Каменке.

11. «УЖЕЛИ СЛОВО НАЙДЕНО?»

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль...

«Евгений Онегин»,
глава шестая

Первый год по возвращении в Москву «Евгений Онегин» писался вяло. После декабрьской катастрофы люди, казалось, стали жить в ином историческом времени, и многое из того, что прежде мучило и ласкало воображение, представлялось теперь малозначащим и пустым. Пушкин вернулся в Москву, как в старый дом, опустевший лицами, голосами друзей. Надо было освоиться и научиться дышать в новой атмосфере.

Все реже вспоминалась ему теперь Одесса, кото-

---

[1] Гершензон М. О. История молодой России. С. 69.
[2] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 366.

рая еще мелькнет в начале седьмой главы «Онегина» напоминанием о «старой весне», что

...в трепет сердце нам приводит
Мечтой о дальней стороне,
О чудной ночи, о луне...

С годами все реже и безразличнее думал он и о человеке с острым профилем, так много значившем в его былой жизни. Но познание героя «свободного романа» продолжалось хоть и по очерченной поэтической орбите, но как бы с учетом нового зрения поэта на людей своего прошлого.

Герой не обязан следовать тропою прототипа, и еще менее прототип должен копировать героя, но в тех совпадениях, какие могут казаться и соответствиями, вычерчивалась схожая линия судьбы. В заключительных главах романа Раевский продолжал просвечивать в Онегине если не как прототип, то как протопроблема.

Седьмая глава «Онегина» начата в 1827 году, дописывалась в 1828-м. Пушкин привел Татьяну в заброшенный деревенский дом, открыл ей дверь в «модную келью», где висит портрет кумира молодых людей того времени — лорда Байрона и надменно высится в углу «чугунная кукла» — Наполеон. Автор хочет помочь ей понять героя с помощью круга его чтения, его пометок на книгах и его альбома эпиграмм (мотив позднее отброшенный). В книгах Онегина на первом месте все тот же Байрон, ну и, конечно, обозначенный в черновике «Мельмот»: «Мельмот, Рене, Адольф Констана».

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной;
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье?
. . . .
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

В черновой строфе вместо «Чудак печальный и опасный» читалось: «Сей демон, милый и опасный...» Как будто заодно с Татьяной и сам Пушкин прошел

этот путь понимания — от безоглядного увлечения своим Мельмотом, «демоном» к мысли: не составляет ли он пародии на демонизм? В пятой и шестой главах, в сценах сна и дуэли, Пушкин вместе с Татьяной еще удивлялся Онегину, боялся его, любил; сомневаясь и негодуя, восхищался им. Теперь он его отжил в себе и, преодолев, встал над ним.

Ю. Тынянов писал о «книжности» героев романа. На первый взгляд это неоспоримо, ибо в романе множество мотивов чисто «литературных». Они пропитывают и сюжет (описана библиотека Онегина, дважды — в юности и в Петербурге в последней главе — его запойные чтения, подробно воспроизведены книжные увлечения Татьяны и т. п.). Но «литературен» лишь внешний фон. Действительное движение романа — это высвобождение из книжности, проверка модных литературных отражений реальностью, поправка жизни к книжному ее восприятию. Книги усилили некогда в глазах Татьяны обаяние Онегина, книги же были и ключом к его характеру, освободившим героиню от его чар. Но Татьяна не до конца права, думая, что нашла для Онегина исчерпывающее «слово» и что слово это «пародия». Спрашивая себя, она смутно догадывается, что не дошла в понимании Онегина до глубины и только облегчила настрадавшуюся неразделенной любовью душу.

Так и Пушкин, я думаю, в отношении к Александру Раевскому, во многом разгадав его верно, не мог бы свести все в нем к маске и позе на модный лад. О Мельмоте можно было сказать что угодно, но только не то, чтобы он был заурядно пошл. В январе 1826 года он испугался и в роли придворного выглядел фальшиво. Но вскоре вновь подтвердил, что его подлинное призвание — разрушать благочинность и смущать самодовольство светской толпы. История, случившаяся с ним в 1828 году, это доказала.

1 сентября 1828 года Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Перед княгиней Верой не смею поднять очей; однако же вопрошаю, что думает она о происшествиях в Одессе (Раевский и графиня Воронцова)» (IX, 267). Как видно, эта история заметно взволновала Пушкина. Дело в том, что в июле 1828 года Раевский, как четырьмя годами прежде Пушкин, был выслан из Одессы по донесению графа Воронцова. Во-

ронцов обвинил Раевского в том, что, встретив его жену на загородной прогулке, Раевский преследовал ее «своими любезностями». Чтобы сделать донос неотразимым, Воронцов приписал вдобавок Раевскому разговоры против правительства и осуждение только что начатой войны с турками. Раевский-отец, на этот раз тщетно заступаясь перед царем за сына, отвергал политические обвинения и соглашался лишь с тем, что «несчастная страсть моего сына к графине Воронцовой вовлекла его в поступки неблагоразумные»[1].

Что же случилось в Одессе, по дороге с дачи Рено? По рассказу П. И. Бартенева, Раевский «с хлыстом в руках остановил на улице карету графини Е. К. Воронцовой, которая с приморской дачи ехала к императрице, и наговорил ей дерзостей»[2]. Согласно семейным преданиям, он будто бы крикнул ей при свидетелях по-французски: «Берегите наших детей» (или «мою дочь»)[3]. Это было, конечно, намеренной компрометацией и вызывающим нарушением светских приличий. «...Очень неприятен эдакий эскландр» (то есть скандал),— писал московский вестовщик А. Я. Булгаков своему петербургскому брату[4].

Раевский был сослан под Полтаву и пробыл там безвыездно под надзором полиции более пяти лет. Жестокость мер, принятых против него, объясняет письмо Бенкендорфа от 29 июня 1832 года матери Раевского, просившей за сына: «Сын Ваш Александр, как известно Вашему Высокопревосходительству, дозволил себе дерзкий поступок в присутствии самой Государыни Императрицы и тем произвел даже Ее Величеству беспокойство»[5].

Таким образом, считалось, что Раевский оскорбил не только Воронцову, но и царицу, гостившую тогда в Одессе. Бенкендорф мотивировал этим свое нежелание видеть А. Раевского допущенным в столицы, где его могли бы повстречать лица царской фамилии.

В свете этого яснее становится и смысл угрозы Пушкина своим обидчикам, прозвучавшей в преддуэльные дни в салоне В. Ф. Вяземской: «...я знаю ав-

---

[1] Гершензон М. О. История молодой России. С. 77.
[2] Русский архив 1901. № 10. С. 185.
[3] Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 200.
[4] Там же. С. 205.
[5] Архив Раевских, Спб., 1909. Т. 2. С. 123.

тора анонимных писем, и через неделю вы услышите, как станут говорить о мести, единственной в своем роде; она будет полная, совершенная; она бросит того человека в грязь; громкие подвиги Раевского — детская игра в сравнении с тем, что я намерен сделать...»[1] Упоминание о Раевском в этом контексте заставляет думать, что, вынашивая план мести Геккерну, Пушкин собирался опозорить его *в присутствии царской семьи.*

Отношение же Пушкина к Раевскому после его высылки, кажется, снова переломилось в лучшую сторону. Ни давние обиды, ни ревность к былому сопернику не могли заслонить от Пушкина странного обаяния человека, еще способного на какие-то, пусть скандальные в глазах света, поступки, вызванные живым чувством. Прошлое отдалилось, чувство к Воронцовой угасло, а при лишенном пристрастия взгляде А. Раевский должен был казаться все же уникумом среди воронцовской челяди.

Пушкин вообще не был злопамятен. Федора Толстого он хотел когда-то вызвать за его злобную сплетню на дуэль, пылал жаждой мщения, написал беспощадную грубую эпиграмму на него. Вернувшись в 1826 году, он все еще искал его в Москве, чтобы потребовать удовлетворения, но, успокоенный С. А. Соболевским и другими приятелями, кончил тем, что послал Ф. Толстого объясняться с родителями Натальи Николаевны, когда решил на ней жениться.

То же ожидало и Раевского. Только отстранившись и не испытывая к нему в душе недобра, Пушкин стал лучше понимать его не как литературное отражение, не как Мельмота, Чайльд-Гарольда или Демона, а как особенное и характерное лицо, сложившееся в русской жизни и ставшее приметой недавней ее истории.

Был в этой судьбе и свой урок. В то время как иные друзья Пушкина томились в забайкальских острогах, Раевский отбывал свою, не столь уж почетную, ссылку в Полтаве. И вот жизнь: он заранее исключил для себя казенную карьеру, но и в ряды декабристов встать не решился, хотя словно бы готовил им почву — умел презирать благомыслие и разрушать ру-

[1] Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Изд. 3. М.; Л., 1928. С. 110.

тину мнений острее других. Но свой замечательный ум, свои способности, свой дар растратил впустую — на разговоры, мистификации, изощренное волокитство. А то, о чем он думал как об интриге, обернулось несчастной, мучительной любовью, и он уже скандалил от бессилия, потери лица, обидной смены роли...

12. ВОЗРОЖДЕНИЕ и НАКАЗАНИЕ

...Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

«Евгений Онегин», глава восьмая

Последние главы «Онегина» писались Пушкиным тогда, когда сам он остро переживал свою чуждость свету, московскому и петербургскому салонному кругу, в котором по возвращении столько ждало его разочарований. Все познается в сравнении. И Татьяна, умозрительно разгадавшая героя, понявшая его издали, по его книгам, может убедиться в том, насколько он все же выше «толпы», сама оказавшись в московских гостиных:

Все в них так бледно, равнодушно,
Они клевещут даже скучно...

Вернув действие прощальной восьмой главы в петербургские декорации первой, Пушкин снова — в который раз! — призовет читателя переоценить ходячее мнение, что его герой «щеголяет маской» по моде.

Скажите: чем он возвратился?
Что нам представит он пока?
Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом...

Догадка Татьяны утрирована в голосе светской толпы. По своей «самолюбивой ничтожности» толпа готова осудить и «пылких душ неосторожность» (тут не об Онегине речь, скорее о Ленском), и ум, любящий «простор» (а это уже впрямую об Онегине). Толпе «по плечу и не странна» одна посредственность, живое воплощение которой «NN — прекрасный человек». Вот у кого все получается своевременно: вовре-

мя покутил, попроказничал, вовремя выгодно женился и уж никогда не предавался «странным снам». Онегин же в расхожем мнении — чудак, неудачник.

В светских гостиных Онегин чувствует себя теперь, пожалуй, еще более разочарованным и лишним, чем в начале романа. И он не совсем тот, но и среда не та — на нее пала тень декабрьского разгрома, она стала словно бы пошлее, хуже. «...Я все так же печален, как всегда, мое существование бессмысленнее, чем когда-либо, и я не вижу никакой утешительной надежды ни с какой стороны». Эти слова А. Раевского из письма сестре в сентябре 1825 года[1] вполне соответствуют состоянию Онегина в начале восьмой главы.

«Чужой для всех...» — напишет он в письме к Татьяне. И из другого места черновика восьмой главы: «Зачем же так неблагосклонно судить чужого свет привык?» «Чужой» — ключевое слово для Онегина, определяющее его самочувствие в светской толпе. Стоя среди толпы, Онегин не смешивается с нею — с ее посредственностью и с ее модниками. Стало быть, и Татьяна не нашла «слова», чтобы вполне определить героя. И автор вступается за него:

Несносно (согласитесь в том)
Между людей благоразумных
Прослыть притворным чудаком,
Или печальным сумасбродом,
Иль сатаническим уродом,
Иль даже демоном моим.

Вот и опять «мой демон» мелькнул, как опознавательный знак для близкого лица[2], но поэт и с ним не хочет слить героя вполне.

Недовольство Онегина своим кругом и самим собой — подлинное, боль живая, и вместе с тем энергия его души расходуется не на движение, а на пережигание себя. Ему остаются лишь сожаления об ушедшей молодости:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,

[1] Гершензон М. О. История молодой России. С. 50.

[2] Прочитав в ссылке восьмую главу «Онегина», В. Кюхельбекер нашел там «много таких намек», которыми остался недоволен. «...В 12-й (строфе) стих: «Иль даже демоном моим» такой, без которого можно было бы обойтись»,— написал он (Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929. С. 42).

Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она...

Поэт соединяется с героем в этом «мы». Молодость пушкинского поколения обещала многое, она пылко провозглашала вольнолюбие, любовь к отечеству, «души прекрасные порывы». Но время не баловало молодых современников, само не предлагало им поприща для благородных деяний, и случалось, что юные порывы к свободе разменивались на повесничанье и хандру. Герой изменял своей молодости, ее порыву к действию, и она, эта молодость, обманула его.

Когда говорят, что Онегин «лишний человек»,— винят среду, винят обстоятельства, сделавшие его таким, и это правда. Но это лишь часть правды. Для Пушкина существует и поэтический, нравственный суд над героем.

С горькой трезвостью в ключевых для нас строфах восьмой главы романа поэт неожиданно завершает свою попытку защитить героя от напрасных укоризн «толпы» своим упреком ему. Ибо Онегин и впредь обречен

...вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

Таков, по Пушкину, душевный итог героя перед последней встречей с Татьяной: в нем погасла всякая душевная энергия, живая воля, которая тот же талант. Он остается одиноким и холодным наблюдателем, чужим толпе и покорно влачащимся за нею.

Когда сближают Онегина с декабристами, воображают его в финале десятой, сожженной Пушкиным главы едва ли не на Сенатской площади, проявляют глухоту не только к истории, но и к поэзии. Ищут перемену его настроений за рамками завершенной и дошедшей до нас конструкции романа — в путешествии Онегина по России. Но, вчитываясь в сохранившиеся строфы «Путешествия», мы видим в них ту же пушкинскую иронию:

Наскуча или слыть Мельмотом,
Иль маской щегольнуть иной,
Проснулся раз он патриотом
Дождливой, скучною порой.

(А в варианте: «В Hôtel de Londre, что на Морской».)

Россия, господа, мгновенно
Ему понравилась отменно...

Как не услышать авторской насмешливой интонации и в самой «мгновенности» патриотизма, и даже в столкновении словечек об отменной любви к России и французского названия одесской гостиницы «Лондонский отель», где проснулся однажды «патриотом» Онегин. Тут он, скорее, ближе к любомудрам и «Московскому вестнику», чем к деятелям 14 декабря.

Куда бы ни отправлялся герой в своей легкой венской коляске, в каком бы краю ни искал заветного места, чтобы развеять хандру,— в Великом Новгороде, древнем оплоте вольности, или в Нижнем — старинном центре русской ярмарочной торговли, или в святой матушке Москве — всюду он везет за собою одно настроение, один рефрен:

«Чего мне ждать? Тоска! Тоска!..»

Поэтому вряд ли можно считать, как думал в свое время Г. А. Гуковский, что поэт проводит Онегина через трудные испытания и знакомит его в «Путешествии» с большим миром России, чтобы вследствие этого он возненавидел столичный свет в восьмой главе. Еще произвольнее кажется догадка Н. Л. Бродского, что автор «предполагал закончить жизненный путь «праздного» героя общественной борьбой»: «Образом Онегина Пушкин рисовал образ мужчины в неудачной любви, в неудовлетворенной страсти находившего стимул к общественной, политической деятельности»[1].

Опорой суждениям о «декабризме» Онегина до сих пор служит единственное мемуарное свидетельство: М. В. Юзефович со слов Пушкина сообщал, что по первоначальному замыслу автора Онегин «должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»[2]. Комментатор новейшего издания Пушкина называет это «твердыми данными», подтверждающими, что Онегин должен был пойти по «героическому» пути (4, 457).

[1] Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. М., 1937. С. 665.
[2] Русский архив. 1880. № 2. С. 443.

Однако «твердость» этих данных вызывает сомнение. Не ясно, к какому этапу работы над романом относилось высказывание Пушкина, точно ли воспроизвел его Юзефович и как понимать в этом контексте слова «погибнуть на Кавказе»? Значит ли это погибнуть сосланным на Кавказ декабристом? А может быть, просто в стычках с горцами, ища себе смерти на манер будущего Печорина?

По-видимому, самый надежный путь — внимательнее читать текст романа. А здесь нет никакого намека на то, что на историческом «декабристском» фоне десятой главы Онегин выступил бы как деятель тайного общества. Путешествие на манер Чайльд-Гарольда лишь больше «охладило» Онегина:

Онегин, очень охлажденный,
И тем, что видел, насыщенный
Пустился к невским берегам...

Лестной для Онегина догадке противоречит все движение характера, весь психологический строй романа. Противоречит и такой факт: в рукописи «Путешествия Онегина» Пушкин пометил напротив строфы «Наскуча или слыть Мельмотом...» — «В X песнь». Если эту строфу с ее насмешливым тоном по отношению к путешественнику, который «проснулся патриотом», можно было перенести в десятую главу для характеристики героя, то понятно, каким бы «декабристом» выглядел он там.

Конечно, Онегин — незаурядный характер. Он в родстве с декабристами потому, что возрос на недовольстве своей средой и разочаровании общим складом жизни. Но дальше начинаются различия, и понять героя, как социальный тип, можно, лишь верно определив точку отсчета. В ту пору как он, подобно Раевскому, тосковал и метался, не зная, куда себя деть, такие друзья и знакомцы Пушкина, как Рылеев, Пущин, Якушкин, Кюхельбекер, готовили заговор и собирались со своими товарищами по тайному обществу «перевернуть Россию».

Другое дело, что Пушкин со складывавшимся у него к концу 20-х годов взглядом на роль государственности и дворянства мог не во всем соглашаться с целями и средствами декабристов. Но скептицизму Онегина, сопряженному с особой холодностью и ле-

ностью души, он вполне угадал цену, хоть и не перестал любить своего героя. «Тоска», «хандра» были симптомом болезни, которая не задевала дурных людей, а все же оставалась недугом.

Трудно судить по сохранившимся фрагментам десятой главы, фоном каких событий в личных судьбах стала бы эта, по выражению Вяземского, «славная хроника». Но можно предположить, что один осколок сохранившегося текста имеет отношение к интересующему нас прообразу. С. М. Бонди восстановил отрывок из пушкинской тетради 1834 года, имеющий несомненное отношение к десятой главе:

...любовные затеи
...Демон поджигал
Тряслися грозно Пиренеи,
Волкан Неаполя пылал.

Перед словами «любовные затеи» стояла завитушка, понятая текстологом как буква «З», переделанная из «N» и расцененная как зашифрованное слово «царь». Таким образом, Бонди предлагал читать: «Царя любовные затеи... Демон поджигал». «Догадка С. М. Бонди чрезвычайно остроумна, но не кажется мне доказанной до конца»,— писал рассматривавший эту текстологическую находку Б. В. Томашевский[1]. Это так. На том же автографе есть и другая виньетка-завитушка, напоминающая ту, что Бонди принял за «З» или «N»,— это просто шалость пера, не связанная, на наш взгляд, ни с каким шифром.

Напрашивается другое предположение: смысл этой обрывочной строфы в том, что пока «тряслися грозно Пиренеи», пушкинский Демон поджигал любовные затеи не царя, а героя и его окружения. Это, как помним, самое обычное его занятие.

В романе Пушкина тоске и опустошенности Онегина нет прямого социального объяснения, да и требовать его от поэтического создания нечего. Хватает и такой, лишенной всякого снисхождения, характеристики:

Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга,
Без службы, без жены, без дел
Ничем заняться не умел.

---

[1] Лит. наследство. Т. 16—18. С. 404.

Объясненный лично-психологически как человек недюжинный, но не нашедший себе применения, герой тем самым объяснен и в своей социальной роли. С потерей любви, гибелью дружбы стоит рядом неспособность к порыву, безрассудному подвигу.

Наиболее справедливым надо признать сочувственный, но лишенный обольщения взгляд на пушкинского героя человека, близкого его поколению — Герцена. Герцен оправдывает праздность Онегина, как вид оппозиции режиму: «не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места — все это, при деспотическом режиме, называется быть в оппозиции. Правительство косилось на этих праздных людей и было ими недовольно»[1]. А с другой стороны, тот же Герцен отказывает Онегину в близости к типу декабристов: «Брать Онегина за положительный тип умственной жизни двадцатых годов... совершенно ошибочно». «Тип того времени, это декабрист, а не Онегин».

Сложность заключается еще и в том, что декабризм для Пушкина — не безусловное благо и не единственный выход. Тяготея к историзму, он иронически поглядывает и на политическую романтику в духе Ленского. Жизнь жестка, и что как Онегин в своем безысходном скептицизме окажется на поверку правее Ленского? Роман нельзя понимать как *результат* мысли автора, а как движущуюся вместе с ним *проблему*.

Все было бы куда проще, если бы автор бесстрастно вершил свой суд со стороны. Если бы проблемой Онегина, как и в жизни проблемой Александра Раевского, он не переболел. Пушкин не стал декабристом, хотя сердцем сочувствовал друзьям, примкнувшим к заговору. Его недовольство не перешло в открытый протест, и после 1825 года он усомнился в оправданности прямого бунта.

Если Пушкин и решал в «Онегине» тему декабризма, то не романтически, готовясь воспеть ее, а исследуя реалистически ее истоки. Он как бы объяснял Онегиным и неизбежность бунтарского, оппозиционного настроения, и его неудачу.

Вот почему еще так велико в романе значение Татьяны, в которой есть горячность увлечения и горечь

---

[1] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 7. М., 1956. С. 213.

разочарования, но, главное, верность себе — своей натуре и долгу. Татьяна корнями в русской почве, ей легко надоедают иноземные «маски» светской разочарованности. Так же как, «сама не зная почему», она любит русскую зиму, так умеет она быть искренней и верной. Идея долга внушена Татьяне еще няней с рассказом о ее венчании и одновременно запечатлена Пушкиным в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях»:

Всех я вас люблю сердечно;
Но другому я навечно
Отдана. Мне всех милей
Королевич Елисей.

Няня, сказка, покорство перед судьбой — что-то отсталое, дедовское, патриархально-русское слышится во всем этом. Но стародавняя идея долга обретает свежий смысл в ближайших общественных обстоятельствах. Из женщин, подобных Татьяне, выходили декабристки, отправившиеся за мужьями в Сибирь. И я думаю, что новый исход судьбы Татьяны, найденный поэтом в восьмой главе в 1829 году, несет на себе печать свежих впечатлений от проводов Москвою М. Волконской, А. Муравьевой, Н. Фонвизиной.

Я думаю даже, что не лишена оснований догадка А. Слонимского, по-новому расценившего образ генерала — мужа Татьяны, как вероятного декабриста и уж вовсе не немощного старика, как воспринимают его обычно[1]. Пушкин изображает генерала, героя 1812 года, как сверстника Онегина, его родню и друга: они вспоминают вместе «проказы, шутки прежних лет». Это, стало быть, один круг не старых еще людей, настроенных достаточно вольно. Да и дом князя, как подчеркивает Пушкин, заметно отличается от других столичных салонов. Здесь не судачат «ни о дожде, ни о чепцах» (черновая строка). А неизбежный светский вздор прерывает порой

Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин,без педантства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей.

Описывая генерала при первом его появлении в

---

[1] Слонимский А. Мастерство Пушкина. 2-е изд. М., 1963. С. 345. На ошибку в восприятии образа мужа Татьяны указывал и Б. Мейлах (Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 605).

московских сценах романа, Пушкин дважды меняет определение «старый генерал» на «важный генерал» и «толстый этот генерал». И хотя далее Онегин, узнавая его рядом с героиней, смотрит на него чуть иронически:

...и всех выше
И нос и плечи подымал
Вошедший с нею генерал,

он не должен казаться «старым хрычом», как ошибочно воспринял его Глеб Успенский. Кстати, подобное впечатление «важности» мог производить друг и родня Раевского генерал М. Ф. Орлов[1], как, впрочем, и другой молодой генерал — М. А. Фонвизин, к которому в мемуарах уже относили как-то эти строки.

Но даже если эта догадка произвольна, в долге Татьяны по отношению к мужу есть свет какой-то более общей идеи. Надежная цельность героини куда более отвечает идеалу Пушкина, чем «скитания» онегинской души.

В последних сценах романа найдено поразительное решение судеб: при кажущейся оборванности сюжета на полуслове — полная завершенность, дорисованность характеров. Гениальное чутье подсказало автору решение для читателей неожиданное. Н. П. Новосильцева рассказывала о беседе Пушкина с шестнадцатилетней барышней, надеявшейся на иной исход романа: «Я ранила бы Онегина; Татьяна бы за ним ходила, и он оценил бы ее и полюбил ее».— «Ну, нет, он Татьяны не стоил»,— ответил Пушкин[2]. Барышни мечтали видеть Онегина женатым на Татьяне, как литературоведы впоследствии — вывести его на Сенатскую площадь. Пушкин решил по-своему.

В несчастной, непоправимой любви, вспыхнувшей у Онегина, когда он встретил Татьяну в свете женою князя,— возмездие жизни ему. Герой не был честолюбив, но был тщеславен. Он всегда желал побед — над женщинами и друзьями. Тщеславие, отмеченное в эпи-

---

[1] «Превосходительный Рейн» — звали Орлова еще в «Арзамасе», а Жуковский оставил такую зарисовку молодого генерала: «Тут осанистый Рейн, разгладив чело, от власов обнаженно, важно жезлом волшебным махнул...» Орлов умел «высоко подымать нос и плечи».

[2] Бродский Н. Л. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина. М., 1950. С. 246.

графе к роману, могло толкнуть Онегина к ногам Татьяны, светской дамы. Во всяком случае, героиня подозревает в нем «раба чувства мелкого», то есть того же тщеславия перед людьми. Однако от искры тщеславия на этот раз зажегся огонь подлинного и сильного чувства.

Да, умевший лишь волочиться Онегин любит! Это полная неожиданность для «души холодной и ленивой» и великое торжество Пушкина: кто посмеет усомниться, что любовь, как и нравственность, «в природе вещей»?

Картина отношений перевернулась. Когда-то чуть не павшая в обморок от одного появления Онегина в их доме Татьяна теперь едва его замечает: «...к супругу обратила усталый взор, скользнула вон». Некогда она взывала к чувству Онегина в детски искреннем, беззащитно-откровенном письме; теперь он пишет письмо ей, объясняясь почти теми же словами, в которых зеркально отражаются неизменные для всех, вечные оттенки чувств: мольбы, сомнения, признания, разуверения, надежды. Наклонный к циническому расчету ум терпит поражение: Онегин «как дитя влюблен», он готов следовать за Татьяной, «ума не внемля строгим пеням».

Подобно тосковавшей некогда по нашему герою Татьяне, Онегин в одиночестве, запершись в петербургской квартире, ищет разгадку в книгах. Но взгляд его скользит по страницам, а главное читается «духовными глазами»: умные книги молчат в бессилии перед жизнью, и разгадка Татьяны едва-едва брезжит перед ним в воспоминаниях о деревенском быте, простых нравах, преданиях старины, в которых пробуждается от дремоты смутное чувство родины.

Онегина Пушкин делает теперь, что совсем уж неожиданно для героя, чувствительным к стихам, к поэзии! Онегин «походил» на поэта, чуть «не сделался поэтом», с глубоко спрятанной иронией, радуясь этому, как маленькой мести, повторяет Пушкин.

...Стихов российских механизма
Едва в то время не постиг
Мой бестолковый ученик.

Так что победа любви — это и победа поэзии над героем, взиравшим некогда с высокомерием на то, что было дорого автору.

В 1827 году, то есть незадолго до создания последних сцен романа, Пушкин пишет стихотворение «Ангел», которое еще В. Сиповский связывал с именем А. Раевского, что недавно подтвердила и Т. Г. Цявловская[1]. Просветление мрачной души Демона в этом стихотворении вызвано «жаром умиления», любви. И словам «Демона» 1823 года «...ничего во всей природе благословить он не хотел» дан прямой ответ:

«Прости,— он рек,— тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».

Чувство «просветления» онегинской души есть и в последней главе романа в стихах. Однако вряд ли, как думают иногда, перед героем возникает перспектива возрождения любовью. Хоть Онегин и впрямь испытал сильное, забытое им чувство, любил, страдал — он «не сделался поэтом, не умер, не сошел с ума». Все кончилось для него ничем. «Всё проиграл...», «Все ставки жизни проиграл», набрасывает Пушкин в черновике восьмой главы.

Любовь к Татьяне пришла к герою с опозданием: жизнь пропущена и ушла далеко. Не оттого ли в такой потерянности стоит Евгений в покоях Татьяны, только что оставленных героиней, когда раздается звон шпор приближающегося мужа,— почти комедийная деталь, напоминающая «Графа Нулина».

Татьяна же, при всем драматизме личной судьбы, покидает страницы романа в ореоле нравственной победы. Поразительно: она снова подтвердила, что любит Онегина, не сделав никакой уступки лицемерию. Но одаренная «живой волей», состоящей в таком контрасте с «холодной и ленивой» душой Онегина, она герою не поверила. И, даже сознавая голос чувства в себе, поступила в согласии со «старомодной» верностью долгу. Так еще раз подтверждено: «Нравственность в природе вещей».

Онегин не встал вровень с Татьяной, как не встал он в рост с лучшими, самоотверженнейшими людьми эпохи. «Как я ошибся, как наказан...» — вот итог Онегина, его *катарсис*. Любовь, поэзия, добро, в которых усомнился Онегин,— неотменимы и незаменимы, и в конце концов в них заключена вера поэта.

---

[1] Прометей. Вып. 10. С. 58.

В натуре Онегина (в этом вся гуманность и поэтическое беспристрастие Пушкина) поэт увидит богатые задатки добра — и ум, и сердце. И то и другое искажено. Эту искаженность автор казнит без снисхождения, потому что дело не в окружении, не в среде, не в «мертвящем свете» только, а в натуре, которая ему поддалась. Тщеславие, гордость, холодность могут быть вызовом среде, но ничтожны и немощны как ответ глубинам человеческого сердца.

Пушкин понял это однажды и навсегда, поняв Раевского; он победил Демона, благородно открыв в нем самом подземные ключи жизни и этим укорив за несостоявшуюся судьбу.

13. ЭПИЛОГ

Прости ж и ты, мой спутник странный...

«Евгений Онегин», глава восьмая

Чехов заметил как-то, что в «Евгении Онегине», как и в «Анне Карениной» Толстого, ни один вопрос не решен, но это не вызывает неудовлетворенности у читателя, потому что вопросы правильно поставлены. Этого хватает искусству.

Начатый в южной ссылке задолго до декабрьского восстания, роман был закончен в Болдине в невеселую пору, когда, казалось, уже стихло эхо от громовых событий 14 декабря и жизнь затянуло болотной ряской.

Для Пушкина декабрь 1825 года оставался вечно больной проблемой. Над страницами «Онегина» Пушкин мужал, взрослел — обдумывал свое отношение к людям, истории, обстоятельствам жизни. Что лучше служит времени — безрадостный скептицизм или бурная романтика порыва? Пушкин все больше дорожит объективностью истории. Рассудок внятно говорит, что зря декабристы вышли на площадь, «сотня прапорщиков» не перевернет России. А сердце Пушкина остается с Кюхлей, Пущиным... До начала 1830-х годов, когда вызревает историческая концепция Пушкина, включающая в себя народность и государствен-

ность, в нем идет непрестанная, беспокойная борьба.

Следы этой внутренней борьбы, этого движения мысли и открытий сердца остались в «полу-смешных, полу-печальных, простонародных, идеальных» главах «Онегина», в наглядных переменах героя и отношения к нему автора. Онегин — денди, щеголь, повеса; Онегин — холодный и разочарованный герой «русской хандры»; Онегин — дошедший до душевного разрушения в этой хандре (неспособность любить, убийство друга); Онегин — чающий возрождения, награжденный и наказанный безответной любовью. И все это этапы душевного бытия самого поэта — не в нем самом, так в лицах, прошедших рядом с его судьбой, сильно на него влиявших. Конечно, эмпирическое сознание отлично от сознания творческого. Но ничто в поэзии не является из воздуха, из абстракций интеллектуального развития — все здесь следы, раны и морщины жизни.

Александр Раевский оказался интересен нам потому, что он часть (и заметная) душевной жизни и духовного движения Пушкина и в этом своем качестве не только «в образе героя», но через сознание автора, через самого Пушкина запечатлен в романе. Так расширяется проблема прототипа: не в том дело, что портрет Раевского был воссоздан в герое и менялся в согласии с переменами его судьбы (тут возможны лишь частные соответствия). А в том, что душевное влияние Раевского на Пушкина подымалось, расцветало и опадало, и все это отложилось в пластах романа, в эволюции героя. Признают влияние на писателя книг: иногда с прочитанной книгой связывают целые перевороты в творчестве художника. Но куда влиятельнее может быть человек, надолго оказавшийся рядом, тем более — такая личность! Пушкин боготворил Раевского, тянулся к нему, доходил в своем увлечении до края, мучился им, потом ненавидел и, наконец, изжил в себе.

В 1832 году Н. Н. Раевский-младший советовался с Пушкиным, как вернее повести хлопоты о вызволении старшего брата из полтавской ссылки. Мы не знаем ответа Пушкина на его обращение, но очень может быть, что он принял в этом деле товарищеское участие. Пушкин знал за собой эту черту, то, что мы называем великодушием и что сам он однажды оп-

ределил как «добродушие», «которым я переполнен до глупости, несмотря на опыты жизни».

В январе 1834 года А. Н. Раевский был возвращен наконец из сылки и поселился в Москве на Большой Дмитровке. 28 ноября 1834 года Пушкин записал в дневнике: «...был в Москве несколько часов — видел А. Раевского, которого нашел поглупевшим от ревматизмов в голове. Может быть, это пройдет» (VII, 291). Последняя фраза не лишена налета иронии.

Миролюбиво встречаясь в 30-е годы с Раевским во время своих приездов в Москву, Пушкин уже не помнил за ним зла. Просто он стал ему куда менее интересен. Былой демонизм его отцвел в глазах Пушкина. Если воспользоваться выражением Лермонтова, «он от него отделался стихами», преодолел его в себе, и прежние страстные чувства увлеченности, восхищения, а потом негодования, отвращения, мести сменились спокойным и холодноватым созерцанием. «Демон» — Раевский ушел из его души.

Встретившись с ним в 1836 году на обеде у М. Ф. Орлова, Пушкин писал 11 мая в Петербург Наталье Николаевне: «Раевский (Александр), который прошлого разу казался мне немного приглупевшим, кажется, опять оживился и поумнел. Жена его собою не красавица — говорят, очень умна» (X, 269).

Женитьба Раевского в ноябре 1834 года на 22-летней Екатерине Петровне Киндяковой наделала в Москве много шума. В записках В. И. Анненковой, недавно обнародованных И. Андрониковым, находим об этом такие строки: «Екатерина, изящная и крайне восторженная. Она любила одного человека (Ивана Путяту), но его мать запретила ему жениться, и тогда она вышла замуж за поверенного своей любви — Александра Раевского, прожила с «демоном» Пушкина очень недолго, и умерла, родив ему дочь...»[1]

Как выясняется, женитьба Раевского совершилась по той же хорошо знакомой нам схеме — наперсничества и интриги. А. И. Тургенев записал в дневнике: «Он взялся сватать ее за другого, а сам женился. История самая скандальная и перессорила пол-Моск-

---

[1] См.: Андроников И. Лермонтов. М., 1964. С. 170.

вы, особенно же Пашковых с Киндяковыми; первые были за первого жениха»[1].

По Москве гуляла эпиграмма, озаглавленная «Демону»:

Уж подлинно собаку съел
И адски поступил:
Путяту он поддел,
Катишку подцепил!

Москвичи возмущались презрением Раевского к «приличиям света»: он мог подойти на званом вечере к молодой женщине и заговорить с ней, не будучи знакомым. За ним закрепилось прозвище «Сатана Чистых прудов», и кто-то бесцеремонно шутил после его женитьбы, что надо ожидать рождения у Киндяковой маленького Антихриста.

Москва 30-х годов не благоволила к Раевскому. Между тем его общество продолжал ценить часто встретившийся с ним Чаадаев, а когда в наследном имении Раевских Болтышке случилась холера, Раевский, используя свои немалые познания в медицине, ходил будто бы по избам и спасал крестьян. Один из его знакомых сказал по этому поводу: «Пушкин его Демоном зовет, а люди в Болтышке ангелом»[2]. Неизвестно, впрочем, можно ли давать веру этому подслащенному семейному преданию.

Достовернее другое: Александр Раевский дожил до тех времен, когда из Сибири вернулись декабристы, и продолжал осуждать их и не соглашаться с ними. С. Г. Волконский жаловался, что он не освободил крестьян, которых декабрист хотел видеть вольными. «...Я предлагал и просил Алек<сандра >Ник<олаевича>, чтобы в имении бывшем моем — предложили крестьянам откупиться,— писал Волконский И. И. Пущину 18 сентября 1854 года,— но как и во многом этот человек не принял в уважение мои желания»[3].

Печально досказывать конец жизни «Демона». Он тихо старился, воспитывая единственную дочь Александру, богател, выгодно распорядившись наследст-

[1] Цит. по комментарию Б. Л. Модзалевского в кн.: Пушкин А. С. Дневник. Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.; Пг., 1923. С. 208—210.

[2] Гершензон М. О. История молодой России. С. 78.

[3] Летописи Государственного литературного музея. Кн. 3. Декабристы. М., 1933. С. 99.

вом и приданым покойной жены; ссужал деньги москвичам, пуская их в рост. «Сашок» блистала в свете бриллиантами и была выдана отцом за графа И. Г. Ностица, впоследствии генерал-майора свиты. Остаток жизни Раевский одиноко доживал за границей. Всю жизнь считавшийся больным и всю жизнь лечившийся, он пережил большинство своих сверстников.

Впрочем, всего этого Пушкин не знал, его давно не было в живых. Прообраз героя романа в стихах, каким он стал в 30-е годы, мог бы дать толчок созданию совсем иной повести. Может быть, Пушкин и написал бы ее — ведь собирался же он писать в 1832—1833 году о коллежском регистраторе Езерском, герое иного толка, чем Онегин:

Я в том стою — имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный.
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон, даже не цыган...

Видно, как мысль Пушкина скользнула вместе с быстрым пером его к былым вдохновениям: «Цыганы», «Демон»... Это было, пожалуй, прощание с так долго занимавшей его темой.

В прошлом был и его ни на что не похожий, уникальный в своем свободном движении роман в стихах. На переломе от двадцатых к тридцатым годам проблема героя, вызвавшего его к жизни, казалось, начала исчерпывать себя. И кончилась у Пушкина нужда в своем «спутнике странном», в романе, который был одновременно и исповедью, и поэтическим дневником.

«Онегин» стал не только панорамой эпохи, но генератором нового сознания автора. В поэзии прозванный «протеем», в жизни слывший изменчивым и увлекающимся ветреником, Пушкин как к земле обетованной стремился к безусловной и надежной верности — верности чести, друзьям и любви. Кровью готов был за это заплатить и заплатил дуэлью на Черной речке.

А тридцать лет спустя на чужбине, на юге Франции, скончался Александр Раевский. На его могиле на кладбище Кокад в Ницце надпись: «Здесь покоит-

ся полковник Александр Николаевич Раевский. Родился на Кавказе, в крепости Св. Георгия, 16 ноября 1795 г., участвовал во всех боях славного времени, вышел в отставку 1820 г., скончался в Ницце 23 октября 1868 г.».

В самом эпилоге жизни Раевского досказан характер «русского скитальца».

1977—1979


ОСТРОВСКИЙ

ЛИЦА И МАСКИ «ГОРЯЧЕГО СЕРДЦА»

I

Почти пятьдесят пьес написано Островским. Одни из них более, другие менее известны. Одни постоянно идут на сцене, экранизированы в кино и на телевидении; другие никогда не ставятся. Но в сознании публики и театра живет некий стереотип восприятия того, что зовется «пьесой Островского». Островский? Ну, так это замоскворецкая комедия или бытовая драма, с самоваром на столе и геранью на окнах, с неторопливым действием, прописной моралью, свахами в пестрых платках, бородатыми купцами-самодурами, страдающей молодой героиней.

При более близком и вдумчивом знакомстве Островский грозит поставить театр и зрителей в тупик. Мы навязываем шаблон, а автор вырывается из-под него и часто оказывается не похож сам на себя, оставаясь между тем все одним собою... Шекспировская трагедия страстей на русской почве («Грех да беда на кого не живет») и рядом легкий, виртуозный, сверкающий юмором московский фарс («Женитьба Бальзаминова»), сатира щедринского толка («На всякого мудреца довольно простоты») и психологическая мелодрама («Без вины виноватые»). Совсем особой пьесой в этом ряду — и по жанру, и по колориту лиц — надо признать «Горячее сердце».

В первые два десятилетия деятельности Островского критика, любящая ярлыки и клички, окрестила его «бытописателем», «эпическим драматургом», «Колумбом Замоскворечья» и, найдя однажды эти определения, на них успокоилась.

Когда в начале 1869 года «Горячее сердце» впервые было напечатано и поставлено на сцене, рецензенты приняли пьесу не то чтобы кисловато, без вос-

торга, но в большинстве случаев даже с непонятным раздражением. «Уродливое детище», «грубая и плоская карикатура на русскую жизнь», «мир идиотов»,— так писали «Санкт-Петербургские ведомости», «Дешевая библиотека» и многие другие газеты и журналы. В пьесе отмечали «отсутствие таланта и силы воображения», упрекали Островского в «насмешке над русской жизнью», «намеренном обезображении ее лиц и типов»...

Обычное недоразумение между критикой и творцом: от автора получивших известность пьес — «Банкрота» («Свои люди — сочтемся!») и «Грозы» требовали повторения его былых удач, не признавая за драматургом права изображать жизнь, всякий раз испытуя новый стиль и форму.

Драматург написал было в рукописи вслед за названием пьесы: «Комедия из народного быта с хорами, песнями и плясками в пяти действиях»[1], но в печати и на афишах снял жанровое определение: пусть трактуют пьесу, как кому нравится. Упреки критиков в «фарсе», карикатурности, «кукольности» били мимо цели: Островский и задумал пьесу в пограничной зоне между бытовой комедией и традициями народного театра — ярмарочного петрушки, сатирического балагана, поэтического лубка.

2

Сам драматург ни в малой мере не кичился собственным созданием, не спешил отнести пьесу к разряду своих шедевров: комедия как комедия, к тому же не до конца еще отделанная из-за вечной спешки к сезону. Спустя два месяца после журнальной публикации Островский писал о своем намерении основательно доработать пьесу для очередного тома сочинений, да так и не собрался это сделать. И все же комедия его родилась под счастливой звездою. Начать с того, что ею был ознаменован выход из кризисного тупика, трудной для Островского молчаливой полосы.

Сельцо Щелыково на высоком, изрезанном оврагами берегу над речкой Куекшей в глухом углу Костромской губернии было в осень 1868 года приютом

[1] См.: Кашин Н. П. Этюды об А. Н. Островском. М., 1912. С. 78.

драматурга. Здесь и возник замысел пьесы. Незадолго до этого Островский пережил ряд сокрушительных неудач: исторические драмы, которые он взялся было писать, принимались прохладно, да и дирекция императорских театров неохотно субсидировала постановки его новых «костюмных» пьес. В публике, в особенности после провалившегося «Тушина», стало утверждаться мнение, что Островский «исписался». Да и сам драматург стал всерьез подумывать о том, не отказаться ли ему от театра. Появлялись мстительные мечты о своего рода «уходе»: заделаться образцовым сельским хозяином, получить материальную независимость в качестве уездного землевладельца и поглядывать свысока из своего «Монрепо» на оставленный им мир кулис.

Он ходил к реке удить рыбу, жаловался близким на нездоровье, хандрил, занимался литературными поделками, вроде оперного либретто и переводов с итальянского... И вдруг осенью 1868 года одна за другой завязались сразу две комедии: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Горячее сердце» — одна московская, другая «калиновская», приволжская, с колоритом маленького городка, напоминавшего уездную Кинешму.

В рукописном собрании Пушкинского Дома в Ленинграде сохранились листки черновика, на одном из которых рукой драматурга написано: «Дневник или На всякого мудреца довольно простоты». И рядом: «Женское (зачеркнуто) Горячее сердце». I. Ночь, сад.— (Шкатулка)»[1].

Замысел второй комедии, как видим, начинался со зримого образа, декорации купеческого двора и ночного сада. Угадывался забрезживший у драматурга замысел лирической пьесы о горячем женском сердце Параши, подобие народной сказки о бедной падчерице и злой, развратной мачехе. Какую-то важную сюжетную роль должна была играть здесь и шкатулка, по-видимому пропавшая шкатулка с деньгами (в пьесе ее заменит «ящик» под подушкой у Матрены, куда она прячет выкраденные для Наркиса деньги). По логике сюжета девушку или ее суженого обвиня-

---

[1] Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом). Отдел рукописей. Фонд 218. Оп. 1. Ед. хр. 21.

ли в этой пропаже, пока не обнаруживался настоящий ее виновник.

Но воображение драматурга исправляло на ходу намеченную канву, рамки действия расширились. Возник среди лиц строгий градоначальник Градобоев, появился богатый разгульный подрядчик Хлынов, перебаламутивший жизнь городка. Их фигуры выходили у Островского живее, новее, живописнее намеченных поначалу, на них сосредоточился радостный пыл творчества, и они потеснили интерес любовной интриги и семейного конфликта.

По первоначальному плану действие, начавшееся за высоким глухим забором курослеповского дома, там же могло и завершиться. Но раздвинулась перспектива, и зажил в воображении своею жизнью уездный городок на реке,— с торговыми рядами, крыльцом дома городничего, с арестантской и пристанью. В отличие от комедии о «мудрецах», где почти все действие замыкалось в комнатном «павильоне», среди четырех стен, история «Горячего сердца» разворачивалась под открытым небом — в купеческом дворе, в саду роскошной дачи Хлынова, на городской площади и на опушке ближнего леса.

3

«Горячее сердце» было опубликовано в № 1 «Отечественных записок» за 1869 год. Некрасов и Салтыков-Щедрин, второй год редактировавшие этот журнал, старались, чтобы первая годовая книжка, ложившаяся на стол к подписчикам, была особенно привлекательной. Шли не бедные на литературный урожай годы, но и среди них январский номер «Отечественных записок» являл собою нечто выдающееся. В одной книжке журнала, помимо комедии Островского, нашли себе место начало поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и повесть Щедрина «История одного города». Сочинения редакторов передового русского журнала были не просто выгодным фоном для «Горячего сердца». Комедия Островского своими мотивами, характерами, самим подходом к российской злобе дня перекликалась с сатирой Щедрина и некрасовской крестьянской утопией.

Какая, впрочем, злободневность могла быть у ко-

медии, вступительная ремарка к которой предупреждала: «Действие происходит лет 30 назад...»? Автором этой ремарки надо считать, однако, не Островского, а артиста Ф. Бурдина, спасавшего в петербургской цензуре детище своего московского друга.

«Горячее сердце» писалось в ту пору, когда русское общество начало трезветь после похмелья, вызванного «весной шестидесятых годов», общественным опьянением поры реформ. Освобождение крестьян и последовавшие за ним земская, судебная, цензурная и другие реформы одно время, казалось, засветили над Россией, как нравилось выражаться либеральным публицистам, «зарю новой жизни». Страна входила в семью европейских народов, и перед новыми поколениями маячили миражи всеобщего счастья. Но к концу десятилетия реформ, поспешно и услужливо названных в казенной печати «великими», с очевидностью обнаружилось, что обещания правительства были преувеличены, надежды не оправдали себя, и новые начала цивилизованной «европейской жизни», смутные и в столицах, едва достигали глухих медвежьих углов, терялись и глохли в вековой отсталости провинции.

Для успокоения цензора и театрального начальства можно было, конечно, пометить, что действие комедии происходит «лет 30 назад», то есть задолго до реформ Александра-Освободителя, да и вообще в предшествующее царствование, за которое новый венценосец ответственности не нес. На деле же своей комедией Островский, с невозмутимым спокойствием на лице, подтверждал, что в таких городишках, как Калинов, все еще, как и тридцать лет назад, пахнет крепостной Русью.

Впрочем, кое-что переменилось, да все ли в лучшую сторону?

Купцов-самодуров, наподобие Курослепова, Островский изображал и ранее: взять хотя бы калиновского же обывателя Дикого из пьесы «Гроза», написанной как раз десятилетием прежде (1859). Дикой пугал горожан необузданными выходками, дивил своей темнотой. Но в нем была хоть некая энергия, буйная сила, уверенность в праве ломать жизнь по-своему. Спустя десять лет Курослепов, тоже накопивший солидный капитал и ставший одним из отцов города,

проводит дни в пьяном помрачении ума, безвольном и болезненном бездействии. С порога его дома похмельному купцу грезятся апокалиптические видения: «небо валится», «последний конец начинается», и даже часы бьют пятнадцать ударов. Богатство еще дает Курослепову иллюзию беспредельной власти, но, похоже, он уже не в силах управиться с собственным домом: все изменяет ему, все валится из его рук. Взлохмаченный, опустившийся, с безумным взором — он свидетельство вырождения целой ветви почтенного сословия патриархального купечества, некогда сильного, агрессивного и жизнеспособного.

С «младшими» в доме Курослепов, правда, как подобает самодуру, по-прежнему крутенек; не поморщившись, разобьет гитару о голову приказчика Гаврюшки, а сбежавшую дочь грозит вернуть с солдатом, на веревке. Но уже перед женой — необузданной молодой бабенкой Матреной он то и дело пасует. Единственный успешный прием его самообороны, рекомендуемый им Градобоеву: «обернись к ней задом».

В событиях, происходящих за оградой курослеповского двора, ярко спародирован любовный треугольник. Его героиня — Матрена занимает в пьесе как бы место Кабанихи из «Грозы», но уже совсем мало похожа на нее. Ни благочестия, ни раскольничьей строгости, одно бесшабашное распутство. К тому же Матрена живое воплощение бабьей глупости: сырая, мнительная, подозрительная, с постоянной обидой, что она девичество свое и родительский дом потеряла ради вечно пьяного старика Курослепова. Тип несомненно жизненный, реальный, но с весьма заметным нажимом пера в сторону гротеска.

Третье лицо «треугольника», Наркис, расположеннием и волею хозяйки произведенный из кучеров в приказчики, сам метит в купцы. Помахивая раздушенным фуляровым платком и сверкая «супирами» на пальцах, Наркис быстро получает аппетит к барской жизни. Но ему все мало. Уподобляясь пушкинской старухе из «Сказки о рыбаке и рыбке», он нагло требует у бессильной перед его чарами Матрены «такой лист, чтобы был я, как есть, природный дворянин».

В Наркисе Островский зорко заприметил самодурство плебея, поднявшегося из низов: его грубость, ха-

мство, наглый захват: «Чего душа моя желает, чтобы это было!» — напористо объявляет Наркис. До сих пор слово «самодур» привычно срасталось со словом «купец». Но самодур — вовсе не родовая черта купеческого сословия, уточняет и разъясняет сам себе Островский. Это состояние разнузданной души.

Матрена, Курослепов и Наркис создают в совокупности тот самодурный быт, который царит, фанфаронит и куражится за высоким сплошным забором, наглухо закрывающим сокровенную жизнь курослеповского дома от посторонних глаз. Лишь загадочная пропажа денег заставляет слегка приоткрыть калитку плотно запертых ворот и впустить представителя власти — городничего.

4

В основе сюжета «Горячего сердца» — уездный детектив, расследование кражи, пущенное преступниками по ложному следу.

В пьесе так много говорится о разбойниках, что, в сущности, комедия могла бы так и называться, не будь уже прежде драмы с подобным названием у Шиллера. Переодетые разбойниками люди купца Хлынова и он сам забавляются, путешествуя в лодке вокруг острова и пугая обывателей. По уезду ползет слух о появлении «из Брынских лесов» разбойничьей шайки. Услышав вполуха рассказ Васи о затеях Хлынова, Наркис несет слух дальше. Его подхватывает полоумная Матрена, пугающая разбойниками Градобоева... И в результате — поветрие общего подозрения, паника. В сумерках в саду Градобоев хватает ни в чем не повинного Васю, Курослепов мутузит и гонит со двора Гаврюшку. Но по совести говоря, худшие разбойники — это сам Курослепов («Награбил денег, а я ему их стереги!» — ворчит сторож Силан), богач-подрядчик Хлынов, городничий Градобоев, а заодно и желающий прибиться к ним Наркис, вкупе с сущей разбойницей Матреной.

В вымаранной из рукописи пьесы (не из цензурных ли опасений?) тираде Аристарха об этом говорилось впрямую:

«Что за дела только у нас в городе. Кажется, никаким умом не сообразишь! И чудное это дело! Об-

чество, так и должно быть обчество, а у нас точно братья-разбойники!»[1]

Может быть, самая яркая и едкая в политическом смысле фигура комедии — Серапион Мардарьич Градобоев. Ну и имечко изобрел для него Островский! Серапион легко переиначивается в «Скорпиона», как и прокличет его грубая Матрена, Мардарий звучит рядом с неблагозвучным словом «морда», а уж Градобоев — фамилия, переполненная до краев эмоциональной семантикой: не только побитые градом посевы, но бой, навязанный городу.

Вначале роль Градобоева в пьесе мыслилась Островским как вспомогательная, служебная. Грандиозная фигура гоголевского городничего, сыгранного великим Щепкиным, еще стояла в глазах зрителей и вынуждала остерегаться повторений. Но едва драматург почуял, что для калиновского градоначальника находятся свежие, не бывшие в употреблении краски, как его Градобоев ожил и потребовал себе больше места. Сцена на крыльце градоначальнического дома, побочная для сюжета, возникла, судя по черновикам, в ходе работы, на последних ее стадиях, но как она украсила пьесу! Эпизод с просителями был и откровенным напоминанием о Гоголе, и соперничеством с ним.

Известный в старой России феномен: при кажущемся абсолютизме, идущем из столиц, чем ниже спускается власть, тем она полнее и безусловнее. «До бога высоко, а до царя далеко... А я у вас близко, значит, я вам и судья», — учит обывателей Градобоев. Всесильный в уезде Сквозник-Дмухановский в гоголевской комедии все же раздавлен страхом при первом известии о приезжем из столицы: не ревизор ли, явившийся гнать его с должности? У Островского же отставной капитан с костылем под мышкой эпически спокоен. Он правит в Калинове благодушно и самодержавно — до их глухомани и от губернии «скачи, не доскачешь». Как сказочный правитель, с насиженного местечка на крыльце он надзирает за жизнью городка и самовластно владеет ею. Появится ли в поле его зрения бродяга-«беспашпортный», или набедоку-

[1] Горячее сердце. Рукопись. Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Фонд А. Н. Островского. Шифр: М.3095.7. Л.25.

ривший купеческий сын, или мещанин, собравшийся предъявить к взысканию старый вексель,— всех он судит-рядит по-своему и с каждого норовит собрать добровольную дань, «щетинку» или «мерси». Сколько уклончивых слов, обходительных иносказаний изобретено для обозначения щекотливых понятий, окружающих старинный российский принцип «кормления воевод».

В понятия административного порядка и полицейской чести у Градобоева, помимо «щетинки», входит одно: чтоб во вверенной его попечению округе было тихо. Стало быть, если возникло неприятное дело, надо любой ценой его закрыть. И если подлинный злоумышленник не обнаруживается, Градобоев вытаскивает из кустов за волосы и сажает в арестантскую ни в чем не повинного купеческого сына: главное, чтобы торжествовал порядок и смущения в обывательских умах не возникло.

Всю злободневную иронию этих образов и картин для находившихся на закате «шестидесятых годов» нельзя верно оценить, не приняв в расчет, как много либеральные публицисты потратили красноречия и истребили чернил, расписывая успех в народе «новых судов» и реформы земских учреждений. Говорили о святости закона, о выборных началах, умилялись судом присяжных. Но то, о чем шумели в столицах, докатывалось до захолустного Калинова лишь клочьями словесной пены.

Градобоев предлагает обывателям на выбор: судить их «по закону» («И законы все строгие; в одной книге строги, а в другой еще строже, а в последней уж самые строгие») или «по душе, как мне бог на сердце положит?». И калиновцы охотнее принимают привычное «взыскание костылем» и работу на градоначальническом огороде, чем смутную, и оттого особенно страшную, угрозу каких-то изобретенных столичными умниками законов. Такова цена судебной реформы, проваливающейся в трясину российской «глубинки».

Градобоев нужен калиновцам, потому что правит по мере их разумения. Тут уместно напомнить великую мысль Щедрина, что народ беден всеми видами бедности, но более всего беден «сознанием собственной бедности». Пока обыватель живет неправовым

сознанием, Градобоев нужен ему, потому что с таким градоначальником легко войти в «сердечные отношения» и, посредством «щетинки», связать себя с ним взаимностью личных обязательств.

Серапион Мардарьич, слов нет, правитель патриархальный и по-своему добродушный. Он воюет с вверенным его попечению городом по старинке, как он «с туркой воевал», и привычно называет арестантов «пленными». В нем есть смешная амбициозность и детски наивная хвастливость своими сорокалетней давности боевыми подвигами (война с «туркой», в которой он участвовал, была в 1828—1829 годах). Он кичится своим мундиром и «регалиями», но перед обывателями этот «отец города» предстает по преимуществу в халате — подробность живописная, почти символическая. Критик газеты «Северная пчела» в рецензии на комедию написал, что деятельность Градобоева в Калинове — это «именно халатное, если можно так выразиться, исполнение служебных обязанностей»[1]. Не этот ли отзыв, между прочим, дал жизнь ходовому и в наши дни выражению?

Гроза обывателей, в особенности импозантный в окружении двух бессловесно-исполнительных полицейских Сидоренко и Жигунова, Градобоев по-семейному доверителен с богатыми купцами — подлинными властителями Калинова. В черновике пьесы эта мысль была выражена прямо, может быть, даже чрезмерно «в лоб», в опущенном позднее назидании Градобоева приказчику Гаврюшке:

«А ты еще говоришь, где правды искать! Вот он где, суд-то, у богатых купцов в кармане. Скажет мне твой хозяин, чтобы я тебя в арестантскую посадил, я тебя и в арестантскую посажу»[2].

С Курослеповым Градобоев держится по-свойски, хоть и не прочь сорвать с него куш за одно лишь намерение поймать воров, еще только приступая к «средствию», как выражается Матрена. Курослепова он даже совестит («Что вы за нация такая? Отчего вы так всякий срам любите?») и по-домашнему призывает к порядку. Но кого он истинно боится (и с кем никогда не посмел бы вздорить), так это подрядчика

---

[1] Северная пчела. 1869. № 5.

[2] «Горячее сердце». Рукопись. Л. 41.

Хлынова, богача из богачей, ёру и безобразника, налетающего на тихий городок со своей ватагой, будто крутящийся смерч.

5

С Хлыновым из «Горячего сердца» случилась странная история. Современная драматургу критика нашла этот характер совершенно неправдоподобным. «...Хлынов, впрочем, уж слишком безобразничает; уж не верится, чтобы человек поливал рощу шампанским... и чтобы пил при громе пушек»,— писал рецензент «Дешевой библиотеки»[1]. Островский получил известность как выдающийся «портретист» купеческого сословия — благообразных отцов семейства и алчных накопителей, грубых самодуров — воплощение домашнего тиранства и совестливых гуляк, чужих в своей среде. Он заставлял зрителей с доверчивым любопытством вглядываться в лица Большова, Русакова, Гордея и Любима Торцовых, Коршунова, Краснова, Брускова и т. п. Но такого героя, как Тарах Тарасович, у него, пожалуй, еще не было: размах, доходивший до безобразия, удаль, граничившая со свинством, затеи и кутежи неправдоподобного, гомерического свойства — вот что такое Хлынов! И, надо же, чтобы по отношению именно к этому герою (редкий случай у Островского) упрямо назывался прототип: московский купец Хлудов. Однако какой из представителей знаменитой миткалевой династии Хлудовых имелся в виду, оставалось неясным.

О Хлынове-Хлудове, кажется, первым упомянул журналист, укрывшийся под псевдонимом Старый театрал. К 35-летию первой постановки «Горячего сердца» он написал статью, в которой говорилось, что «миллионер Хлынов списан был с натуры, и все легко узнавали в нем знаменитого в свое время Г. И. Хлудова, действительно проделывавшего все необычайные и почти невероятные «фортеля», о которых идет речь в пьесе»[2].

Художник Константин Коровин также подтверж-

---

[1] А. К. Горячее сердце (рецензия). Библиотека (дешевая). 1871. № 10

[2] Биржевые ведомости. 1904. № 462. Это сообщение повторено также в «Ежегоднике императорских театров». Вып. XV. 1904—1905. С. 12.

дал в своих воспоминаниях предание о прототипе Хлынова, только, если верить комментаторам его книги И. С. Зильберштейну и В. А. Самкову, имел в виду Василия Алексеевича Хлудова[1]. В. А. Хлудов был владельцем роскошного дома с садом у Красных ворот, где у него жил домашний тигр, которого хозяин, забавы ради, поил коньяком.

Король репортеров «дядя Гиляй» тоже упоминает о прототипе героя «Горячего сердца», прославившегося своими кутежами и ручной львицей, только называет его не Герасимом Ивановичем и не Василием Алексеевичем, а Михаилом Алексеевичем Хлудовым: «...вся Москва знала, что это Миша Хлудов, сын миллионера-фабриканта Алексея Хлудова»[2].

Что за пестрая чехарда имен? Или все Хлудовы скроены были на один салтык и в равной мере могли служить Хлынову прототипом? Сейчас уже трудно в этом разобраться, поскольку вопрос о прототипе обсуждался, разумеется, уже тогда, когда драматурга не было в живых, а компрометирующие сведения о Хлудовых попадали в печать также лишь после их смерти.

Конечно, тень Хлудовых вызывает само созвучие их имени с именем Хлынова. Однако решусь высказать попутную догадку. О Хлудове как прототипе Хлынова мы не найдем ни полслова ни в сочинениях Островского, ни в его переписке. Зато в Дневнике его волжской поездки 1857 года есть заметка о фабриканте Ф. К. Саввине, осташковском богатее, устроившем в городе «сад с разными затеями» и плававшем по озеру Селигер на американской гичке с гребцами. Быть может, здесь, в годы, когда Островским задуман был целый цикл пьес «Ночи на Волге», вернее искать истоки интересующего нас образа?

Однако несравненно важнее другое. В великой реалистической литературе не редки случаи, когда писатель как бы опережает время, схватывая новый ха-

---

[1] Константин Коровин вспоминает... М., 1971. С. 859.

[2] Гиляровский В. А. Москва и москвичи. М., 1979. С. 97. О некоем Хлудове, как несомненном прототипе Хлынова, упоминает и Л. М. Леонидов. Этот Хлудов купил будто бы у клоуна Танти его знаменитую дрессированную свинью и для шику велел ее зажарить; пугал посетителей тигрицей Сонькой, пил в Карлсбаде горячие воды пополам с шампанским и т. п. (Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М., 1960. С. 45.).

рактер или явление еще в завязи, открывая его будущее, перспективу, силой воображения чеканя законченный литературный тип. Высвеченное под лучами гения становится наглядным всем. Толстой говорил, что до Тургенева в жизни не встречалось типа «тургеневской девушки», или он был крайне редок, зато после его романов они стали появляться повсеместно. Это лишь один из примеров, когда жизнь в созданных ею типах не опережает искусство, а идет по его следу. Такое бывало и с Островским.

В 1892 году костромской краевед Н. И. Коробицын обнаружил, что семейная драма, рассказанная в «Грозе», полностью повторяет канву реального судебного дела о самоубийстве молодой женщины из купеческой семьи. Клыковы (так звали эту семью) жили как раз в Костроме, и Островский вполне мог быть наслышан об этом громком происшествии. Среди костромских старожилов настолько утвердился взгляд на Клыковых как на прототипов Кабановых, что когда в городском театре давали «Грозу», актеры выходили в портретных гримах, узнаваемых местной публикой. Казалось, совпадает все: подробности сюжета, характеристики лиц... Каково же было изумление исследователя, спустя несколько десятилетий сопоставившего даты «клыковского дела» с теми, что обнаружились на черновой рукописи «Грозы»[1]. Все в рассуждении о прототипах краеведа Коробицына было логично и правильно, за исключением одного: самоубийство Александры Клыковой случилось в ноябре 1859 года, а «Гроза» была закончена месяцем раньше — в октябре того же года. Жизнь послушно повторила художественный вымысел драматурга.

В таком «обратном прототипизме» нет, конечно, ничего сверхъестественного. Одаренный зоркостью и художественным чутьем писатель раньше других видит, замечает то, что не сознают другие, мимо чего скользят их глаза. Он догадывается о «готовностях» (щедринское словцо!), заложенных в явлениях и характерах. Иногда предчувствует приближение нового, как Гете, будучи за тысячу километров, угадал Мессинское землетрясение. Отсюда молва о «провидческом даре» поэтов.

---

[1] См.: Ревякин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. М. 1955. С. 24—25.

Так появляется то, что в аналогию с расхожим понятием «прототип» можно обозначить как «истератип», то есть, переводя с греческого, «послетип» по отношению к художественному первообразу. Когда прототип подрядчика Хлынова ищут среди разных представителей купеческой семьи Хлудовых, мы скорее всего имеем дело с «истератипом», то есть позднейшей подгонкой живых характеров к отлившемуся в весомый тип художественному созданию.

Для 60-х годов прошлого века Хлынов не казался характерной фигурой. Пресыщенный своим богатством, не знающий, что делать с капиталом, купец, пускающийся во всевозможные «чудасии», появится в последней четверти столетия. Тульский самоварщик Баташов, торжественно, при огромном стечении народа, хоронивший в гробу свою оторванную ногу; рыбинские купцы Расторгуев и Нериханов, стремившиеся перещеголять друг друга: они бросали деньги в толпу, сдергивали скатерти со столов, купали в шампанском ресторанных девиц и т. п.; нижегородский купец Стахеев, наводивший ужас своими затеями на волжском пароходе... В 80—90-е годы во множестве возникали эти пугала-кумиры Ирбитской и Макарьевской ярмарок, герои лесковского «Чертогона» (кстати, в главном лице этого рассказа узнавали еще одного Хлудова — Алексея Ивановича), чеховской «Маски», разгульные купцы романов Мамина-Сибиряка.

Так или иначе, но Хлынов в «Горячем сердце» с его расточительными оргиями был настолько нов, что многие современники приняли его за карикатуру, преувеличение, мало приличествующее писателю-реалисту. Между тем драматург просто раньше других изобразил тип нового героя капитала. Патриархальные купцы Островского лишь накапливали деньги, держали на замке сундуки, устраивая домашний террор среди близких и сохраняя благообразие и благочестие за воротами дома. Пил-гулял, являя широту русского характера и наводя смятение на окружающих, лишь какой-нибудь сорвавшийся со всех причалов «метеор» вроде Любима Торцова: опустившийся, в драном бурнусе, он становился живым воплощением совести. В Хлынове явился разгул совсем иного рода: с громом, шумом, пальбой из пушек, кутежами напоказ, с реками шампанского, готовыми затопить

всю губернию, лишь бы прибавить «чести» хозяину.

«Честь» — понятие новое у Островского, и столь же комически извращенное в купеческом быту, как некогда слово «мораль», писавшееся через «а»: когда купец жаловался, что на него «мараль наводят», значило — хотят замарать.

В сцене, где Хлынов насильно потчует своих гостей шампанским, готовый лить его на голову, если те не выпьют, он объясняет слабо защищающемуся Градобоеву: «А из чего ж мы и бьемся, как не из чести: одно дело, на том стоим». И то же понятие о чести подтверждает Градобоеву Курослепов:

«— Честь-то, понимаешь ты, что значит, или нет?

— Какая там честь? Нажил капитал, вот тебе и честь. Чем больше капиталу, то больше и чести».

Что бы ни выкинул Хлынов, «кураж» его ненаказуем, потому что его опасаются не только в уезде, но и в губернии. «Турок я так не боялся, как вас, чертей, боюсь»,— чуть не плача признается напуганный пьяным гостеприимством городничий. А Хлынов еще похваляется, что и к губернатору знает, как подъехать, и с губернаторшей на дружеской ноге: «пивал у них чай и кофей, и довольно равнодушно».

Мастер всесценических картин, Островский по рассказу персонажа позволяет легко реконструировать целую сцену: Хлынова на мягких пуфах в губернаторской гостиной. Ему ничего не стоит смирить гнев правителя — «за всякое свое безобразие» выложить сто рублей серебром на благотворительные нужды.

Когда все на свете приедается Хлынову — поить случайных гостей без разбора, щеголять в испанском костюме, палить в свою честь из пушки или, впрягши летом девок в сани, по полю на них ездить, он впадает в тоску, от которой не спасают ни затеи Аристарха, ни потехи над барином с усами. (Этот молчаливый барин, вывезенный из Москвы — не человек, не роль, а просто функция хлыновского озорства, вроде медали с широкой лентой на шее). Остается войти в покаянный раж и звать духовенство, чтобы наутро снова поливать дорожки шампанским.

Во всем этом Островский видит какой-то излом национального характера: так гуляли новоявленные вельможи в XVIII веке, а теперь проказа тронула людей, собиравших капитал.

Целую вереницу мыслей вытягивал этот образ. Либералы толковали, что Россия уверенно встает на новые рельсы цивилизованного общественного развития. Но как «европеизировать» Хлынова? Остался в прошлом купец-собиратель, купец-приобретала, самодур в границах домашней крепости-тюрьмы. Возникали либо «герои бюджета», непонятные новые дельцы, вроде Василькова, который года два спустя объявится в «Бешеных деньгах», либо отчаянные кутилы, которые самодурством и расточительными оргиями намеревались удивить мир. В желании прожечь, просадить капитал, чтобы душу потешить, заключалась антитеза патриархальному «скупому рыцарю» с его жаждой бесконечного самоцельного обогащения. Деньги дают власть? Но достаточно ли упиваться тайной властью? Власть должна быть реализована. И транжирили, и расточали, не считая, нажитое, лишь бы пустить пыль в глаза и покуражиться перед целым светом своим могуществом: гуляй душа по вольной волюшке. Укоренялся тот разудалый, размашистый, перелей-через-край характер, который долго еще понапрасну будут числить едва ль не первой приметой русской почвенной субстанции.

Островский ненавидит Хлынова и им как бы любуется. Но чем тут любоваться? Разве что безрасчетностью, преувеличенностью и наивностью хлыновских затей, тем, что делает эту фигуру с медалями до пупа на зеленом сюртуке неординарной и смешной. Кстати, откуда эти медали? Такие вот Хлыновы наживались на подрядах для армии, в особенности на поставках, к примеру, гнилого сукнеца во время Крымской кампании. Это были «бешеные», легко составлявшиеся состояния, которые давали иллюзию всемогущества.

Тайная тоска русского человека, которому всего мало, деньги, которых «девать некуда», приводили к душевным взрывам, нелепым извержениям буйной натуры, создавая в кривом зеркале российского капитала не навыки цивилизованного «бюджета» и опрятного ведения «дела», а желание прожечь, размотать, покуражиться.

Хлынов у Островского был еще одним примером острейшей, не знавшей снисхождения национальной самокритики.

6

Великое свойство таланта Островского — наивная, святая вера в добро. И щедрых, отзывчивых, чистых душ в его комедии не меньше, чем шельмецов и негодяев. Только, увы, положительные лица как-то бледнее, бесцветнее. Это вполне относится к двум молодым героям — симпатичному, искреннему, но робкому, безответному приказчику Гавриле, способному лишь на вялый протест, и, в особенности, к купеческому сыну Васе. У Гаврилы автор находит еще, правда, такие хорошие черты, как деловитость, расторопность, услужливость, да и сердце у него жалостливое, нежное. Но все вокруг видят, да и сам он сознает, что он «человек не полный»: «...Я ни ходить прямо, ни в глаза это людям смотреть, ничего не могу».

Что же касается первого избранника Параши — Васи, то у него, как скажет наблюдательный Аристарх, «душа коротка». Параша мечтает для него о героической судьбе, славе и, быть может, даже гибели на войне, а он кончает тем, что становится «песельником», шутом с бубном в руках у Хлынова. Вася легко соблазняется сладкой жизнью в прихвостнях, потому что сам не прочь погулять. «Что ты за человек, дрянной, что ли?» — с болью спрашивает Параша во втором акте. А в пятом Аристарх словно отвечает на этот вопрос, обращая горький упрек герою: «Мелочь ты, лыком шитая...»

В пьесе есть еще и два правдолюбца, народных мудреца, в чьих устах, как в только что приведенных репликах, звучат слова и оценки автора. Один, Аристарх, талантливый изобретатель-самоучка, подобие Кулибина, уже прославленного в «Грозе» в образе Кулигина. Но если в «Грозе» этот герой сооружает громоотводы для города и радеет об общественной пользе, то ныне он отдает свой талант на изощренные выдумки Хлынова. Развеселить его самодельным театром, поставить часы с музыкой над конюшней — вот потолок притязаний «просветителя»-самоучки. Единственное, что он еще может позволить себе — это не стесняясь говорить правду в лицо своему покровителю и подталкивать его дикую, неуправляемую волю в сторону справедливости.

Дворник Силан — мрачноватый и хитрый наблюда-

тель нравов курослеповского двора тоже обладает привилегией «грубить» хозяину, то есть временами выговаривать правду, что весьма на руку придумавшему его драматургу. Философ с метлой, он больше видит, чем говорит, и само положение между домом и улицей делает его многомудрым и всезнающим. Силан — родоначальник целой галереи «умных дворников», скептических народных соглядатаев в литературе, продолженной, в частности, в «Деле Артамоновых» Максимом Горьким.

По замыслу Островского совсем лишена назидательной риторики, рассудочности Параша. Драматург взялся опоэтизировать простонародное женское имя, памятное по «Медному всаднику». Это имя рифмовалось с именем Гаши, Агафьи Ивановны, первой жены Островского, умершей незадолго до того, в 1866 году. По немногому, что мы знаем об Агафье Ивановне, можно предположить, что Параша — это и воспоминание о ней, о ее молодых летах, род запоздалой эпитафии.

Островский надумал изобразить простую девушку, прямодушную и страстную, которая и в пошлой, грязной домашней среде оказалась чиста душой — никакая грязь к ней не пристанет. Параша живет не разумом, не рассудком — сердцем, только сердцем и одним сердцем. А тут всегда возможна ошибка.

Как полюбила она Васю, как надеялась на него, что возьмет он ее из родительской «тюрьмы»! Но Вася слаб, даже жалок, а Параша, в отличие от героинь ранних пьес Островского, Марьи Андреевны или Авдотьи Максимовны, не безвольная жертва чужих прихотей, не покорная отцова дочь. Она дерзко смеется над мачехой («Захотела смеяться и смеюсь»), гордо отвечает ей. «Все, все отнимите у меня, а воли я не отдам... На нож пойду за нее». Воля — главное, мечтаемое, обласканное слово в речах Параши.

Не имеют у нее никакого успеха и робкие призывы суженого «потерпеть»: «Конец-то терпенью в воде или в петле». Но, смелая душа, она знает и иной выход, чем омут.

Параша — натура героическая, и того же хотела бы от своего избранника. В ней есть жертвенность, непрестанная готовность к подвигу. Она уходит из дому, когда Васю волокут в арестантскую, и не может

понять, почему он не хочет «идти на стражение», уклоняется от геройской солдатской судьбы. Он опозорен в ее глазах — и любовь уходит. Ей приходится «самой о своей голове думать».

В апофеозе пьесы Параша, узнавшая, что отец велел силой вернуть ее домой, обретает черты калиновской Жанны д'Арк, готовой вести на штурм родительского дома шайку разбойников и зажечь его с четырех углов...

Но смелая душа Параши еще и по-русски отходчива. Отца она прощает и вовремя подает в финале пьесы на подносе всепримиряющее вино. Раздосадованная слабостью Васи Параша обращает свой взор на тихо преданного Гаврилу. Она выбирает не того, кого любила, а того, кто ее любит. Горячее сердце, стало быть, еще и умное, не рассудком, а умом сердца.

Роль Параши, как правило, не слишком получалась на сцене. Она не стала такой мечтаемой для многих актрис ролью, как Катерина в «Грозе» или Лариса в «Бесприданнице». Возможно, виною тому риторический налет, лежащий на этом образе, чрезмерная идеальность, что ли, характера героини, народно-песенный склад ее речи. А, может быть, для исполнения этой роли — горячего, страстного сердца—еще не нашлась актриса такой искренности, открытого, заразительного темперамента, которая вывела бы этот образ из тона условной лирической риторики, угадала бы в нем биение живой жизни. Не знаю. Так или иначе, но тема «горячего» женского сердца, в контрапункте с холодной красой и ледяным сердцем будущей Снегурочки — важный момент в постижении драматургом души русской женщины.

Жаль, конечно, что положительные лица комедии оказались в целом слабее сатирических, отрицательных — ну, что же, так оно часто и бывает: высокий идеал неуловим, плохо досягаем и труднее облекается живой плотью.

7

Помимо лиц и движения сюжета есть в каждом значительном драматическом сочинении еще и то трудно определимое в немногих словах свойство, которое можно назвать *образом пьесы.* Образ комедии «Горя-

чее сердце» возникает из сочетания двух жанров и стилей, двух враждующих стихий: сатиры, сарказма, гиперболической насмешки — и светлой народной поэзии, фольклорного начала. Озорная, бодрая, вызывающая хохот пьеса с другого конца оказывалась напевной, как лирическая мелодия.

В свое время критика, остановившаяся в растерянности перед новой комедией Островского, хотела как-то выразить свое недоумение. Но упреки били мимо цели: «шутовской фарс», «кукольная комедия», «смех, раздающийся в балагане»[1].

Пожалуй, последнее утверждение, если снять с него брюзгливо-негативный оттенок, близко подходило к существу дела. Театроведы недавней поры уже отмечали в связи с «Горячим сердцем» примечательный факт: в то самое время, к какому относится создание Островским его комедии, он коротко знакомится с итальянской драматургией, переводит пьесы Гольдони, Итало Франки, Теобальдо Чикони. В «Горячем сердце» можно расслышать отголоски итальянского балаганного театра, комедии дель арте, которой, кстати, вдохновлялись и драматурги, переводимые Островским.

Это побуждает нас пристальнее вглядеться в традиции комедии дель арте. Атмосфера народного карнавала, «театр в театре» с яркой буффонадой и комедийной игрой языка, слов нет, могла бы служить для Островского воодушевляющим примером. Некоторые обычные для жанра комедии дель арте маски находят у русского драматурга свои подобия. Курослепов напоминает устойчивую маску Панталоне — купца-простака, обманутого мужа. Гаврила с его гитарой — Арлекина с неизменной мандолиной в руках, героя-деревенщину, часто попадающего впросак, и т. п. Интересно отметить и то, что жанровый принцип итальянской народной комедии был двуприродным: большинство героев выступало в масках, но женщины и любовники масок не надевали. Рядом с карикатурой перед зрителем представали живые, не искаженные человеческие лица. Сатирическая и лирическая темы чередовались, создавая полноту впечатления.

[1] См. отзывы Лунина (Всемирная иллюстрация. 1869. № 7); А. К. (Библиотека (дешевая) 1871. № 10); Е. Утина (Вестник Европы. 1869. № 3).

В России издревле существовали свои традиции народного театра, но несомненно, что итальянская комедия дель арте, ставшая у нас известной благодаря гастролям итальянцев в 1733—1735 годах, поощрила нашего Пульчинелу—Петрушку сражаться с полицейскими, отнимать деньги у богачей и выделывать другие трюки, за которые он снискал столько восторженных оваций на ярмарочных площадях.

Неоспоримо, что в позднюю пору Островский специально интересовался итальянским народным театром. Но то, что ему и изучать было нечего, то, что он впитал с ранних лет детства,—это балаган Лачинио в ярмарочных городках на Девичьем поле или гулянье «под Новинским». Перед глазами драматурга стояли скоморошьи игры и погудки, паяцы на балаганном балконе и представления, вроде знаменитой игры «Лодка», не раз помянутой в «Горячем сердце».

И потому, когда критик «Вестника Европы» сетовал, что на Хлынова смотришь «как на паяца, а не как на живое лицо» и вообще персонажи комедии выглядят «как куклы», он и не подозревал, как близко это лежит к необычному замыслу Островского.

Хлынов в четвертом акте предстает перед нами в испанском плаще и бархатной шапке, Аристарх—в костюме капуцина, люди Хлынова—переодетые разбойниками. Это лишь наиболее очевидный пример «театра в театре», затеянного Аристархом, атмосфера балагана, не чуждого народной комедии.

Мы узнаем черты эстетики театра Петрушки и в грубоватом юморе («...обернись ты к ней задом»,— говорит о жене Курослепов—часто обыгрываемая поза комедии дель арте). И в полной суматохе балаганного qui pro quo, когда в темноте, в азарте поимки воров дворник Силан садится верхом на помраченного вином хозяина: «Попался ты мне!» (как не вспомнить коронный номер Петрушки: замахивается палкой или бычьим пузырем на одного, а попадает другому).

К тому же роду юмора относится и переодевание Матрены, когда она в сумерках, перерядившись в шинель и шляпу мужа, крадется к любовнику, простодушно уверенная в том, что никто ее не узнает. Комизм этой сцены еще усилен и доведен до буффонады тем, что ее вечно похмельный муж, наблюдая эту

картину и не веря глазам своим, решает, что сам раздвоился: «Вот здесь, с тобой, я, а вот там, на пороге, опять тоже я». Смело ломающий рамки бытового правдоподобия, рассчитанный на громовой хохот прием балагана!

И, наконец, речь — главная краска на комедийной палитре драматурга. Исследователи комедии дель арте считают характерной ее чертой — комизм, основанный на использовании диалектов; словечки и интонации чужого местного говора, вторгающиеся в стихию родной речи, безошибочно создают эффект смеха. Для автора «Горячего сердца» тем же целям служат простонародные словечки, жаргон купеческой и мещанской среды. «Необнакновенно зол», «ты очувствуйся», «последний конец начинается», «нарушить флакончик», «глазки налил», «на нутро принимать», «зелье зарожденное», «гитара струмент ломкий», «обнакновение», «средствие», «гость не учливый», «можем слободно», «штафету снарядим», «оченно понимаем», и так далее и тому подобное,— пестрая россыпь самоцветных речений бытового языка. Особенно выразительны в контексте залетевшие не в свою среду иностранные словечки. Рассказывая, «как он с туркой воевал», городничий, считающий себя человеком незаурядно просвещенным, делает для простодушной калиновской публики перевод редких и специальных слов на общепонятный язык: «опивум» — «ну, все одно олифа», «аман кричат» — «по-нашему сказать, по-русски, пардон». Еще менее поднаторел в лингвистических тонкостях подрядчик Хлынов. Упомянут при нем словечко «кураж», а он: «У меня-то куражу полный погреб». Понимай — вином забиты подвалы... Прислушиваясь к диковинному языку калиновцев, вкусивших от вершков образованности, так и хочется воскликнуть вместе с Градобоевым: «И что вы за нация такая?..»

Среди литературных сближений и отражений, отечественных и иноземных, в поисках возможных влияний Гольдони и князя Шаховского[1], до сих пор еще остается в тени такой близко лежащий источник заразительного художественного излучения, как сатира

---

[1] См.: Кашин Н. П. «Горячее сердце» и «Двумужница» кн. Шаховского // Кашин Н. П. Этюды об А. Н. Островском. М., 1912. С. 74—104.

Салтыкова-Щедрина. Помпадуры и градоначальники, являвшиеся публике одновременно с комедиями Островского и даже в том же журнале, где он печатался, не прошли мимо чуткого внимания автора «Горячего сердца». Щедрин и Островский — это особая, большая тема.

И все же самым могучим источником для драматурга была неправдоподобная реальность российской провинции, на которую он вдоволь нагляделся в близлежащих к его Щелыкову приволжских городах Костроме и Кинешме. А способ письма Островского, даже и при учете всего круга возможных влияний на него, имел своим главным источником его редчайший талант, эту цветную призму, сквозь которую в самых заурядных и бедных событиях загорался свет искусства, а в обыкновенных людях открывалось нечто обольстительно-необычное, уродливое и привлекательное.

Островского часто называли «бытописателем», имея в виду правдоподобие в характерах и обстановке, обычаях и языке. Близорукий взгляд отмечал, что изображение правдиво, «все как в жизни», совпадает с обыденным опытом. Непонятен был лишь источник праздничности, светлого чувства, какое возникает при знакомстве с его пьесами. Подобие, «копия» того, что замечено в жизни, художественного наслаждения не дает. А все дело, по-видимому, в том, что у Островского цветной, яркоголосый, стократ сгущенный быт, и даже скорее «бытие». В «Горячем сердце» это особенно наглядно. Здесь ощутима тайна творения Островского и, может быть, как раз самая сердцевина этой тайны; бытовое рядом с невероятным.

Картины в «Горячем сердце» жизнеподобны, в них чужеродны были бы манекены вроде щедринского «Органчика» или желчные фантасмагории Сухово-Кобылина. И образ-символ, образ-аллегория — не его способ письма. Он во всем верен жизни и лишь «чуть-чуть» сгущает язык, «чуть-чуть» сдвигает в сторону комической гиперболы ситуации и характеры. Под свет рампы попадает лишь рельефное, диковинное, поражающее в быту. И картина выходит из привычной рамы бытового реализма: правдоподобие сохраняется на самой его границе, психологическая достоверность живет рядом с логикой абсурда.

Обаяние героев «Горячего сердца», даже отрица-

тельных, рождается из того, что они, по воле автора, наделены, помимо хитрости и жестокости, великим, почти детским простодушием. Хлынов охотно соглашается, когда Градобоев корит его за безобразия: «...Безобразия в нас даже очень достаточно». Герои говорят присутствующим прямо, без обиняков нелестные, даже грубые вещи, нимало не обижаясь при этом друг на друга. Барин с усами упрекает Хлынова за его «свинство», Курослепов с полнейшим спокойствием выслушивает укоризны в «сраме» и «невежестве».

Персонажи «Горячего сердца» способны утешаться невероятной с точки зрения здравого смысла логикой. Курослепов блажит, уверяя, что «небо валится». И Матрена всерьез, с досадой на его непонятливость, объясняет ему, как ребенку: «Как может небо падать, когда оно утвержденное. Сказано: твердь!» А градоначальник, в свою очередь, парирует панический возглас Курослепова, что «небо лопнуло», эпически спокойной репликой: «Лопнуло, так починят». Какая незыблемая вера в основы небесной и мирской власти!

Каждая черточка в диалогах по видимости жизнеподобна. И вместе с тем это простодушие, граничащее с идиотизмом, создает эффект сатирической гиперболы.

Свободна от правил простого «жизнеподобия» и лирическая линия пьесы. Речи Параши, когда она тоскует о суженом, размышляет о своей судьбе, ни дать ни взять оперный речитатив: «А где-то моя звездочка? Что-то с нею будет?» и т. п. И о каком правдоподобии может идти речь, если, перекинувшись несколькими словами с Васей, которого ведет по площади караульный солдат, Параша садится на скамейку под окнами арестантской и поет: «Провожу ли я дружка...» Сцена вполне для народной оперы, но, по обычным понятиям, никак не для реалистической комедии.

Незамысловат, откровенно условен и развязывающий все узлы финал комедии. Вообще говоря, пятый акт наиболее слабое место пьесы, и, доведись Островскому переделывать комедию, как он одно время собирался, он наверняка обратил бы внимание прежде всего на два последние действия. Не зря Некрасов, по словам Бурдина, остался «очень доволен» первыми

четырьмя актами, а о финале деликатно промолчал[1]. Уже 2-я сцена IV действия заметно слабее предыдущих. Дело не только в идиллическом тоне. Сам мотив переодетых «разбойников» отыгран в первом акте в рассказе Васи и нерасчетливо дублируется в лесной сцене: Хлынову там попросту нечего делать. Признания же пьяного Наркиса Аристарху искусственно погоняют ход действия к итогу. Весь пятый акт, за исключением искрометной комедийной сцены с крадущейся в мужском костюме и позорно разоблаченной Матреной, поспешная, сводящая концы с концами развязка, в которой к тому же потеряно такое важное сценическое лицо, как Хлынов.

Но все эти придирки не имеют никакой цены в свете более крупного соображения: написав сатиру с чертами народного балагана и лирической сказки, Островский и заканчивает свою комедию в духе этого жанра. Сказка сулила утешение добрым душам. И что бы в ней ни происходило, какие бы чудища и драконы ни свирепствовали по ходу сюжета, приводила главных героев к тому, что «стали они жить-поживать да добра наживать».

Таково и счастливое соединение под занавес Параши и Гаврилы, прощение отцу обид, мир и веселие в мрачном курослеповском доме и оставленные без всякого наказания, кроме нравственной укоризны, Хлынов и Градобоев. Их не боишься, они смешны. Утешение, предложенное зрителю, можно было бы счесть потаканием слабой струнке человеческого сердца. Но явственно в таком финале и святое, упрямое убеждение Островского в конечном торжестве добра.

8

Первая постановка комедии Островского, осуществленная в Малом театре еще при участии самого автора, собрала удивительное созвездие талантов. Достаточно сказать, что Курослепова играл Пров Садовский, Градобоева — В. И. Живокини, а Парашу молодая Гликерия Федотова. Критика и театральная дирекция смотрели косо на этот спектакль, и Островский считал своим долгом защищать его от напрас-

[1] Островский А. Н. и Бурдин Ф. А. Неизданные письма. М.; Пг., 1923. С. 89.

ной хулы. Премьеру он пропустил из-за болезни, но побывав на 12 или 13 представлении, находил, что «пьеса имела успех, и имела его crescendo, чем дальше, тем больше». Однако, положа руку на сердце, автор должен был бы согласиться, что представление его пьесы далеко от совершенства. Спектакль не дышал новизной, это был «привычный Островский». Декорации не писались заново, а были собраны по большей части из старых постановок. Исполнение некоторых ролей решительно выбивалось из ансамбля. Садовский играл, разумется, великолепно, но не в свою молодую силу; блестящий Живокини злоупотреблял «штуками» и игрой на публику, а Дмитриевский и вовсе не понял роль Хлынова: она вышла бледной, искусственной.

Но если в Москве еще можно было говорить о более или менее заметном успехе «Горячего сердца», то в Петербурге, в Александринском театре пьеса была на грани провала. В. В. Самойлову совсем не удался Градобоев, и он вскоре отказался от роли. Струйская (Параша) была однотонна и слезлива. Бурдин не справился с ролью Хлынова и в своем письме Островскому вынужден был признать, что «пьеса не произвела того впечатления, как я надеялся», «большого успеха не было».

За неудачи театра расплачивался драматург. Рецензенты, побывавшие на премьере, но едва ли заглянувшие в текст, находили «фальшь и натяжку» в роли Хлынова, а о Градобоеве в газетах писали, что роль «одинаково не удалась и автору, и артисту». «Кто не испытывал падения,— писал Островский о петербургской постановке,— для того переживать его — горе трудно переносимое. Такое горе со мной случилось было в первый раз в жизни в 1869 году в Петербурге при первом представлении комедии «Горячее сердце».

После этого интерес к пьесе надолго погас. «Горячее сердце» не часто всплывало в репертуаре: за пьесой утвердилась репутация, может быть, и не самого худшего, но вполне рядового сочинения великого драматурга.

Новая жизнь комедии началась в 1926 году. Бывает так: давняя пьеса лежит-полеживает на полке, как неоткрытое сокровище. Идут мимо люди и не оглянутся. И вдруг кто-то подберет, обдуст, стряхнет

пыль — и ударят во все стороны лучи, засверкает старый алмаз.

Так Станиславский открыл, отмыл и повернул сверкающими гранями «Горячее сердце». Соприкоснувшись с гением режиссера нового времени, быт Островского потерял черты описательности, статичной социальной этнографии. Все, что было заложено в пьесе — ее насмешливость и лирика, черты гротеска, восходящие к русской кукольной драме и комедии дель арте, народная распевность и щедринские сатирические краски,— все вобрала в своем художественном синтезе постановка Станиславского.

Наше поколение уже не увидело ее в начальном блеске. И все же могло довольствоваться не только восторженными описаниями счастливцев, поспевших на этот театральный праздник, но и собственными впечатлениями от догорающего пира искусства. Мне удалось застать в конце 40-х годов на сцене Художественного театра два спектакля Станиславского, созданных с таким запасом прочности, что уже и на излете их театральной судьбы со сцены веяло режиссерским гением. Это были — музыкальная, легкая, карнавальная феерия «Женитьба Фигаро», «народные сцены» которой я до сих пор будто въявь вижу, и рядом с шедевром Бомарше русская поэтическая сатира Островского.

В спектакле все еще играла репетировавшая со Станиславским бесподобная Ф. Шевченко — Матрена. Вот где было полное слияние авторского образа и таланта актрисы: бело-розовая туша, едва помещавшаяся в своих шелках и ситцах, наглая и одновременно пугливая, скорая на грубый ответ мужу и томно вожделевшая к приказчику Наркису. Она выплывала на сцену и двигалась по ней как гигантская расписная Матрешка, говорящая чаще всего невпопад густым, звучным, с переливами голосом. Это был комический идеал купеческой красоты и пышнотелости. «Не режьте вы меня и не трожьте моего тела белого!» — вскрикивала она, заламывая руки, и оставалось удивляться, как природные данные и искусство актрисы сошлись в одном, почти неправдоподобном жизненном гротеске.

Под стать Шевченко были и ее партнеры. Правда, Курослепова-Грибунина давно сменил Станицын, не

было уже на сцене сумасшедше озорного и яркого Хлынова-Москвина в зеленой жилетке, увешанной медалями, а язвительного, в печенки влезающего Градобоева уже не играл Тарханов. Лишь фотографии сохранили образ городничего в фуражке, с глазами-буравчиками под мохнатыми бровями: видимость самая благодушная, но не дай бог попасться ему в руки...

Актеры второго поколения МХАТа бережно сохраняли рисунок главных ролей. Пожалуй, только бурлескная смелость первых исполнителей[1] была чуть сглажена мягким обаянием естественности, каким были от природы одарены М. Яншин (Градобоев) и А. Грибов (Хлынов). Так или иначе, но сцены «средствия» «под древом» и приема просителей у градобоевского крыльца остались в памяти как высочайшие достижения «ансамблевого» искусства. Многоцветность внешней формы не мешала натуральности каждого слова, интонации, даже «хмыканья», которые с виртуозной музыкальной точностью подхватывались партнерами. Конечно, к той поре, когда я видел спектакль, декорации уже поблекли, и не все исполнители были на высоте задачи. Но, сопротивляясь актерским штампам, усталости и наигрышам, начальный замысел режиссера и спустя четверть века после премьеры мощно жил в спектакле.

Станиславский одержал в этой постановке такую безусловную и долгодействующую победу потому, что в своем понимании сценического реализма как полнейшей естественности и народной красочности, праздничной условности форм оказался конгениален автору, угадал скрытую под привычным обличьем, пульсирующую в его пьесе и не понятую современниками новизну.

Насколько ошеломляющим для театра событием явилась постановка Станиславского, можно судить по одному штриху театральной летописи. Всеволод Мейерхольд, считавшийся антагонистом МХАТа, явился наутро после премьеры «Горячего сердца» на репетицию пьесы «Рычи, Китай» в свой театр и громогласно объявил притихшим от изумления актерам, что

[1] Подробное описание игры первых исполнителей см. в кн.: Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ. М.; Л., 1940.

Станиславский поставил «замечательный спектакль».

С той поры трудно уже представить «Горячее сердце» Островского вне традиции прочтения ее Станиславским. Конечно, не исключены и другие решения, другие поиски в постановке этой пьесы. Но нельзя не признать, что наше современное ее восприятие как бы впитало в себя и режиссерскую ее трактовку в Художественном театре.

То же можно сказать и о живописном или графическом, наглядном изображении места действия и типов Островского. Художник Н. П. Крымов, создавший декорации и эскизы костюмов к «Горячему сердцу» 1926 года, постигал Островского, оглядываясь на Б. Кустодиева, впервые в нашем веке открывшего комическую поэзию цветного купеческого быта: полнотелых красавиц за самоваром, их здорового румянца и расписных платов; поэзию маленьких приволжских городков с муравою сквозь булыжник на главной площади и пузатыми колоннами у крыльца градоначальника.

Надо сказать, драматург помог декоратору, наметив в ремарках живописный фон: глухой двор Курослепова, обнесенный, как крепость, высоким частоколом и уездный городок с рекой и крохотной пристанью, с пустынной немощеной площадью, где стоят бок о бок дом градоначальника и «арестантская». А потом — роскошная дача Хлынова и опушка леса с сенным сараем. Все это под открытым небом, на воздухе, и в часы, по большей части, вечерние, предзакатные, когда еще розовеют облачка и уже подкрадываются сумерки и тени.

Декорация Крымова не притворялась натурой. Она заранее соглашалась быть чем-то иным: преувеличенностью, сгущенностью, в точном соответствии с рисунком характеров. Поэзия летнего вечера, нежных красок и полутонов, откликалась на лирическую тему Параши и выразительно оттеняла главную, темпераментно-сатирическую образную тему. «Древо» во дворе Курослепова высилось каким-то сказочным баобабом, а кресло на хлыновской даче напоминало трон. Вызывающая глупость купеческой роскоши била в нос в каждой подробности: синие с золотом витые колонны с шарами поверху, львы на мраморных плитах у лестницы, химерические статуи на постаментах в са-

ду — помесь крокодила, льва и обезьяны. Все у Хлынова выглядело пародией на усадебный быт вельмож XVIII века, старого русского барства.

Вечность и современность — два главных измерения классического искусства. Посмотрев постановку Станиславского в 1926 году, Луначарский делился своими раздумьями о «стране Островского»: «Она и сейчас еще всюду шевелится, ее еще далеко не смогла доконать Советская власть; она воскресает даже в нашем собственном бюрократизме, и мы ее не так-то скоро похороним»[1].

Глубоко понятый и поставленный Островский вовсе не архаическое, не музейное достояние, хотя формы жизни и быта, изображенные им, без сомнения, далеко ушли от нас.

Островский-художник все еще делает свое ободряющее и очищающее душу дело на тысячах сцен в нашей стране и во всем мире, а его «наивное» искусство, минуя все соблазны моды, подтверждает свою долговечность и невычерпанную глубину.

1986

«МУДРЕЦЫ» ОСТРОВСКОГО — В ИСТОРИИ И НА СЦЕНЕ

Пьеса Островского «На всякого мудреца довольно простоты» впервые напечатана на страницах «Отечественных записок» в ноябре 1868 года и сыграна в сезон 1868/69 года на александринской сцене в Петербурге и в Малом театре в Москве. С той поры она многожды переиздана и бессчетное число раз представлена на столичных и провинциальных подмостках.

О наиболее известных постановках этой пьесы,— а ставили ее все, от Немировича-Данченко до Эйзенштейна,— можно теперь прочесть в статьях и книгах критиков ушедших лет, иные спектакли, наверное, на памяти у читателей. «Мудреца», как удобства ради сокращают обычно название пьесы, ставили и в традиционных бытовых одеждах, и как острую французскую комедию, и, в модернизированном виде, на арене

[1] А. Н. Островский на советской сцене. М., 1974. С. 60.

цирка — с Глумовым в качестве белоэмигранта и Голутвиным-нэпачом.

Но все же в старой пьесе Островского до сих пор остается как будто нечто ускользающее от традиции и не разгаданное до конца. В прозрачной ясности драматурга есть свой обман: внешняя незамысловатость скрадывает подлинную глубину, и порой мы думаем, что достигли дна, в действительности все еще оставаясь на поверхности.

Не утихают споры о том, как играть классику. Бывает, что режиссер, не надеясь захватить внимание публики классической драмой на целый театральный вечер, поступает с известной пьесой достаточно своевольно: сокращает, вымарывает реплики, сдвигает авторские акценты, так что положительные герои начинают вдруг выглядеть неприятно, а отрицательные неожиданно выигрывают в наших симпатиях. Классическая пьеса служит в таких случаях не более чем сценарием, сырым материалом для свободного творческого полета, лишенного и тени обязательств перед замыслом автора. Признаюсь, мне не по душе, когда живое, современное содержание покупается такой ценою.

Благополучная реставрация классика с целью развлечь и позабавить ничуть не лучше поверхностной модернизации. Открыть в пьесе конкретно-исторический ее смысл нелегко, но разве это не единственный путь понять автора глубоко, а стало быть, и современно?

К счастью, когда нас не удовлетворяет спектакль, мы можем проверить свои впечатления от пьесы с книгой Островского в руках. Конечно, ничто не идет в сравнение с волшебством театра. Но хорошая пьеса может порою стать и увлекательным чтением. По скупым ремаркам воображение дорисует нам обстановку, живые лица героев, заставит услышать их голоса. И разве так уж плох этот театр для одного себя? Я читаю перечень действующих лиц и пытаюсь представить, как они ходят, говорят, раскланиваются друг с другом. Это люди своего времени, среды, и не по костюмам только. Мне доставляет удовольствие разгадывать пружины их действий, существо характеров, их жизненный интерес и мотивы поведения за рамками пьесы...

Велико искушение поставить старую комедию Островского без грима и декораций, без музыки и световых эффектов, на той сценической площадке, что всегда под рукой,— на белом листе бумаги. Итак, занавес!

ЗАВЯЗКА

На сцене молодой человек, затевающий какую-то интригу. Он самоуверенно, почти грубо разговаривает с матерью, заставляя ее сочинять анонимные письма. Его дом неожиданно посещает знатный барин Мамаев, желающий снять себе хорошую квартиру. Та откровенность, с какой Глумов — так зовут молодого героя — строит свои подленькие карьерные планы, и грубое подхалимство, которое он пускает в ход, чтобы понравиться пришедшему, могут показаться несносным нарушением сценического правдоподобия. К тому же зритель должен принять на веру следующее: Глумов — дальний родственник Мамаева, но никогда прежде не виделся с ним, незнакома с ним и его мать, называющая Мамаева «братцем». И вот поди же ты — негаданная встреча с дядюшкой как раз в тот момент, когда молодой человек решил пуститься во все тяжкие ради карьеры и богатый родственник со связями нужен ему позарез.

Правда, тут же выясняется, что Глумов сам подстроил эту встречу, подкупив лакея Мамаева, и все же от первых сцен комедии остается привкус нарочитости.

Смущенная такого рода условностью, современная Островскому критика отказывала комедии о «мудрецах» в какой бы то ни было художественности. Петербургский рецензент В. Буренин, перепутав название пьесы, относил комедию «Современные мудрецы» к числу таких произведений Островского, где драматург «идет нетвердым шагом, спотыкается, фальшивит; его лица выходят деланными, сцены и диалоги неудачными» (С.-Петербургские ведомости, № 76, 1871). «Характеры обрисованы так, что типической жизненной правды в них нет...» — писал обозреватель другой столичной газеты (Голос, № 304, 1868).

Стоит оглянуться назад, чтобы понять причину та-

кого отношения к пьесе, позднее признанной одной из жемчужин русского комедийного репертуара. В одних случаях тут было недовольство общественной позицией писателя, напечатавшего пьесу в журнале Щедрина и совершенно в его духе. В других — просто эстетическое староверство, беда всякой устоявшейся репутации. «Мнение, что Островский хорош только там, где он рисует купцов-самодуров да их загнанных жертв,— сделалось общим»,— отмечал критик «Вестника Европы» (№ 1, 1869, с. 317). Публика привыкла к драмам и комедиям Островского из купеческого быта, и попытки автора писать в ином жанре, рисовать иную среду могли показаться изменой себе и вкусам зрителей, ждавших от драматурга того, к чему они привыкли.

Комедия о «мудрецах» рассердила поклонников «традиционного» Островского. Почему так наивна и неправдоподобна завязка комедии? — спрашивали они. Куда пропал сочный бытовой язык персонажей? И не слишком ли грубовато откровенны саморазоблачения героев? Лесть — так без всякой меры, самоуничижение — с тошнотворными преувеличениями, фразерство — будто напоказ. И это у драматурга, прославившегося естественностью действия и диалогов!

Но критика, возможно, оказалась бы менее привередлива, если бы верно попала, так сказать, в тон пьесы и правильно расценила ее жанр. Это жанр политической комедии-памфлета, где к месту окажутся и смелая условность, и резкость характеристик, и психологический гротеск. Да и упрек в искуственной завязке хотелось бы отвести.

Первые сцены со всей их психологической и событийной условностью нужны драматургу для стремительного разбега действия. Островский словно спешит сократить экспозицию, и, давши пьесе энергичный ритм, на который мы настроили свои глаза и уши, он больше не вызывает желания упрекать его в неправдоподобии.

Поднявшись от своего стола и почтительно склонив голову, Глумов выслушивает ворчливые наставления дядюшки, искусно поощряя краткими репликами поток его красноречия, и, право, можно заслушаться этим мастерским диалогом с его жизненной естественностью и тайным юмором.

ВРЕМЯ И МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Мамаев. Я ведь не строгий человек, я все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как наставление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее. Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится.

Глумов. Да-с, после всего этого, я думаю, вам неприятно.

Мамаев *(строго)*. Не говорите, пожалуйста, об этом, я вас прошу. Как меня тогда кольнуло насквозь вот в это место *(показывает на грудь)*, так до сих пор, словно как какой-то...

В постановках пьесы актеры часто эффектно обыгрывают слова «кольнуло насквозь вот в это место...». «В это место?» — «Повыше».— «Вот здесь-с?» — с пресерьезным видом расспрашивает Глумов чудака-дядюшку. Публика смеется, но за всем этим исчезает более существенный смысл диалога. В самом деле, что значат все эти недомолвки, этот условный знак: «нынче», «тогда», «после всего этого», «не говорите, пожалуйста, об этом»?

Тот же язык иносказаний и намеков остановит внимание зрителей и во втором действии, когда Мамаев говорит Крутицкому: «Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас; но ни мы не знаем куда, ни те, которые ведут нас». О чем они говорят? Чего опасаются? Что имеют в виду?

Смысл этих странных речей непонятен, если не понят характер времени.

В пьесе конкретность времени запечатлена с резкой определенностью, и по множеству примет действие комедии следует отнести к 1866 — 1868 годам. Именно эти два-три года дали начало времени, резко определившемуся в русской истории как пора пореформенного похмелья. Написанная Островским в уединении сельца Щелыкова осенью 1868 года, пьеса была, таким образом, злободневна, как свежая газета. Все в комедии полно гулом главных событий времени — крестьянской, судебной и земской реформ 1861 — 1864 годов. Только в согласии с жанром гул этот транспонирован в комедийный лепет и шум. Не приближаемся ли мы тут к отгадке косноязычных речей Мамаева о том, как его тогда *кольнуло* и куда его теперь *ведут?*

Конец шестидесятых годов был временем подведе-

ния первых итогов реформ; одних эти итоги радовали, других разочаровали. В 1866 году упразднением крепостного права в Мингрелии была завершена крестьянская реформа в России. «Одна из величайших страниц всемирной истории дописана и дописана так, как еще не удавалось это ни разу до нашего времени,— писал либеральный публицист.— На долю России выпала завидная участь доказать миру, что ниспровержение отжившего свой век порядка вовсе не должно неизбежным образом сопровождаться потрясением государственного здания...» «Громко и убедительно говорит само за себя великое дело судебной реформы,— говорилось в другой статье.— С первых же шагов развеиваются, как дым, различные нелепые опасения насчет возможности осуществлений ее. Оказывается, что мысль законодателя пала на благодатную почву, и на этой почве, почти невозделанной, совершенно, казалось, неподготовленной, вырастают точно чудом все элементы, нужные для осуществления великой реформы...»

Эти строки взяты из «Политической хроники» «Отечественных записок» 1867 года (№ 3 и 4), то есть той поры, когда журнал не перешел еще в руки Некрасова и Щедрина и влачил жалкое существование под редакцией Краевского. Его наемный публицист пел в полном согласии с официальной ориентацией. А всего лишь полтора года спустя в том же журнале Щедрин совсем с иных позиций расценил итоги реформы: «Хотя крепостное право в своих прежних осязательных формах не существует с 19 февраля 1861 года, тем не менее оно и до сих пор остается единственным живым местом в нашем организме. Оно живет в нашем темпераменте, в нашем образе мыслей, в наших обычаях, в наших поступках. Все, на что бы мы ни обратили наши взоры, все из него выходит и на него опирается» (Отечественные записки, № 1, 1869. С. 207).

В то время как либералы громко ликовали по поводу перемен, а консерваторы глухо ворчали, выражая свое недовольство происшедшим, передовая русская мысль упорно подчеркивала робость, узость, непоследовательность проведенных реформ. Едва сделав шаг вперед, правительство тут же спохватывалось, и завершение социальных реформ шло бок о бок с самой

черной политической реакцией. Парадокс истории состоял в том, что проводившиеся сверху «великие реформы» настолько пугали своими последствиями самих правительственных реформаторов, что они то и дело сводили их на нет, давая задний ход, тормозя едва начатое и сдерживая полицейской уздой те силы в обществе, которые настаивали на радикальных переменах. Правительство, боявшееся революционеров, опасалось и критики со стороны ярых консерваторов, постоянно оглядывалось на них, и оттого робкие акты «реформирования» сопровождались непременными «обузданиями» передовой части общества.

1866—1868 годы были новой полосой такого «обуздания». Выстрел Дмитрия Каракозова в царя вызвал очередную волну правительственных репрессий. В 1866 году был закрыт журнал «Современник» и проведены аресты; в 1867 году ограничена свобода прений в земских собраниях и за чрезмерный либерализм прекращена деятельность земских учреждений Петербургской губернии; в 1868 году был издан закон, по которому местные власти получали право запрещать розничную продажу газет и журналов за «неблагонамеренное» направление; были приняты также решения, согласно которым противозаконными признавались «все тайные общества, с какой бы целью они ни были учреждены, все сборища, собрания, сходбища, товарищества, кружки, артели и проч., преследующие вредную цель...». Даже либеральный публицист не одобрил этой меры, согласно которой к противозаконному обществу «может быть причислен всякий постоянно собирающий кружок, в котором с некоторою свободою обсуждаются вопросы религиозного, нравственного и даже научного свойства» (Отечественные записки, Политическая хроника, № 4, 1867). Тем самым полиция вновь получала право наблюдать и за домашней жизнью частных лиц: Россия возвращалась к обыкновениям и порядкам, существовавшим в стране до 1855 года.

Чуткие к посвисту полицейского бича либералы готовы были угомониться. Позади остались годы надежд и упований, преувеличенных восторгов по поводу вступления страны на новые пути. В обществе чувствовалась усталость, индифферентизм. Идейная и нравственная опустошенность захватывала все новых лю-

дей, слывших либерально настроенными, и расползалась, как плесень, в этой неустойчивой среде.

Говорят, что нет переходных эпох и, напротив, любая эпоха есть, в сущности, переход к другому времени. Но если какая-либо пора в истории заслуживает по своей унылости и бесцветности названия «переходной», то это именно конец шестидесятых годов прошлого века. История будто устала за своей работой и сделала паузу, мгновенно произведя на свет множество жалких деятелей, героев минуты, достойных комедийного пера. Скоро-скоро Некрасов найдет свое беспощадное определение этой смутной поре: «бывали хуже времена, но не было подлей». Еще не изжито внешнее возбуждение, вызванное обсуждением реформ, но всех уже как бы накрывает с головой мертвая зыбь — ровная и укачивающая. Нет, это не эпоха кровавого террора, это — тихая реакция.

Не слышно стука николаевских сапог, нет тяжкого гнета аракчеевской казармы, и давно отменен «чугунный устав» для печати адмирала Шишкова, но современниками их время ощущается как позорное, второразрядное, пустое, изжитое, несамостоятельное в истории.

Таково время действия комедии Островского.

Место действия — Москва шестидесятых годов — делает как бы еще рельефнее эти свойства времени: в старой столице «новые веяния» выглядят карикатурнее, чем в Петербурге, а старозаветные крепостнические нравы держатся здесь прочнее.

В пушкинские времена хлебосольная и гостеприимная Москва слыла антиподом чиновного Петербурга. Пушкин писал в напутственном послании своему приятелю Всеволожскому:

Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов,
Капральства, прихотей и моды
Ты скачешь в мирную Москву,
Где наслажденьям знают цену,
Беспечно дремлют наяву
И в жизни любят перемену.
Разнообразной и живой
Москва пленяет пестротой,
Старинной роскошью, пирами,
Невестами, колоколами...

Мы найдем у Островского лишь слабые отголоски этой добродушной идиллии. Время железных дорог и акционерных компаний, либеральных речей и адвокатских контор заставило Москву изо всех сил тянуться за Петербургом. Правда, Москва и тут пыталась отличиться, придав либеральной шумихе чисто «московскую» окраску. С легкой руки откупщика-миллионера Кокорева здесь вошли в моду торжественные обеды с либеральными тостами, когда за одним столом собиралось несколько сот человек и речи говорились не менее звонкие, чем в столице. А вместе с тем в бытовом укладе города, где еще недавно слыл пророком глава московских ворожей и гадальщиц Иван Яковлевич Корейша, оставалось много ветхого, причудливого, что шло от наследия дореформенной поры. Исконный консерватизм, прилаженность всего быта к старым крепостническим, патриархальным порядкам все еще во многом определяли жизнь в купеческих домишках Замоскворечья и дворянских особняках между Арбатом и Пречистенкой.

«Нигде традиции барства и холопства не проникли так глубоко в жизнь, не пропитали, так сказать, всего нравственного существа ее и не воплотились так рельефно во всех нравах, обычаях, воззрениях, как в Москве,— писал в 1868 году публицист «Отечественных записок».— Проникнув в больших или меньших дозах во все классы общества и соединившись здесь с русским кулачеством и самодурством, они представляют собою такую чудную нравственную амальгаму, запах которой крепко бьет в нос всюду, не исключая даже науки и литературы»[1].

Работая еще до революции над постановкой «Мудреца» в Московском Художественном театре, В. И. Немирович-Данченко в таких словах определял общий тон спектакля:

«1866 год. Очень неблагодарный в смысле внешнего стиля — как линий, так и красок. Но, может быть, в наше время (это говорилось в 1909 году.— *В. Л.*) можно найти вкус в суховатости, прямолинейности и бескрасочности эпохи...

Лето. Москва. Жарко. В общем тоне исполнителей

---

[1] Елисеев Г. Производительные силы России//Отечественные записки. № 2. 1868. С. 437.

самое важное — найти огромное эпическое спокойствие. Точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет. Только что произошла крупная реформа (61-й год), где-то появились новые люди, новые мысли, новые слова. Но сюда ворвутся только слова Городулина. Ничто не изменится»[1].

Чутье художника верно подсказало Немировичу-Данченко общее настроение пьесы, стиль и «цвет» времени. «Огромное эпическое спокойствие» — не просто черта мироощущения Островского-бытописателя. Как бы по контрасту с внешне суетливой и крикливой современностью в комедии обнажаются более глубокие и устойчивые в своей неизменности пласты жизни. Вопреки либеральной фразе об «обновленной России», о «заре новой жизни» реформы не принесли ожидаемого благоденствия, и под тонкой пленкой прогресса всюду еще проглядывала старая, косная Русь.

Когда Глумов говорит Городулину, что, если хочешь выслужиться, надо иметь лакейские качества, холопство «с известной долей грациозности», горячий поклонник «новых учреждений» прерывает его: «...все это было прежде, теперь совсем другое».— «Что-то не видать этого другого-то»,— резонно отвечает Глумов.

Косность бытового и общественного уклада, сама возможность для таких исторически отживших людей, как Крутицкий или Мамаев, играть какую-то роль в обществе — свидетельство того, что крепостное право не побеждено, хоть и надломлено. И как же в общем безрадостны итоги, к каким пришло общество в результате десятилетних споров, упований и «великих надежд»!

В такую пору безвременья, реакции, невольной паузы в истории в особенно бедственном и угнетенном положении находится мысль. И если внимательно прочесть комедию Островского, становится вдруг ясно, что именно ненавистью к безмыслию и сочувствием к угнетенному состоянию всякой сознательной мысли одушевлено сатирическое перо драматурга. «На всякого мудреца довольно простоты» — это «Горе от ума» шестидесятых годов.

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Режиссерский экземпляр пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». Архив Музея МХАТ, № 85. Л. 1.

ЧТО ТАКОЕ «МУДРЕЦЫ»?

Едва открыв пьесу Островского, легко убедиться, как охотно и многословно действующие ее лица говорят о своей и чужой глупости, мудрости, уме. Эти слова непрестанно на языке Глумова, Мамаева, Крутицкого и других героев комедии. Похоже, что их сознание загипнотизировано этой неожиданной и не слишком пригодной для обыденного разговора темой. Об уме и глупости говорят подробно, всласть, с понятным самодовольством и неожиданной откровенностью.

Мамаев. ...Какой же у вас резон?
Глумов. Никакого резона. По глупости.
Мамаев. По глупости? Что за вздор?
Глумов. Какой же вздор! Я глуп.
Мамаев. Глуп! Это странно. Как же так, глуп?
Глумов. Очень просто, ума недостаточно. Что ж тут удивительного! Разве этого не бывает? Очень часто.

. . . .

Крутицкий. ....Но где же, я вас спрашиваю, вековая мудрость, вековая опытность...

. . . .

Мамаев. ...Вот в чем вся беда: умных людей, нас не слушают.

. . . .

Глумова. Чтобы заметным-то быть, нужно ум большой, а людям обыкновенным трудно, ох, как трудно!
Мамаева. Вы к сыну несправедливы, у него ума очень довольно. Да и нет особенной надобности в большом уме, довольно и того, что он хорош собою. К чему тут ум?

. . . .

Глумов. Ума, ума у вас, дядюшка!
Мамаев. Надеюсь!

. . . .

Крутицкий *(ударяя себя карандашом по лбу)*. ...Умно, умно. У вас есть тут, молодой человек, есть! Очень рад; старайтесь!

. . . .

Глумов. У меня ведь целая жизнь впереди; нужно запасаться мудростью; не часто может представиться такой случай...

и т. д., и т. п.

«Мудрость», «мудрецы», «глупость», «ум», «ума», «об уме» — склоняется на разные лады в пьесе. Какой в этом смысл? Содержится ли тут что-то существенное, характерное, или это не более как полюбившаяся драматургу насмешка над личными человеческими слабостями, водевильный прием, вызывающий беззаботный смех над простаками и недалекими людьми? В таком случае тут есть почва лишь для самого поверхностного комизма.

Но ироническое словечко «мудрецы» явно говорит о чем-то большем. Не зря оно вынесено и в название пьесы. Как обычно, Островский оправдывает пословицу в сюжете. Когда в последнем акте Глумов понимает, что благодаря нелепой случайности — краже дневника — он изобличен в двоедушии, ему ничего не остается, как признаться: «Вас возмутил мой дневник. Как он попал к вам в руки, я не знаю. На всякого мудреца довольно простоты». «Мудрецом» тут назван Глумов. Но разве только к Глумову, объяснившему под занавес свою неудачу известной пословицей, относится это ироническое словцо? Нет, той же печатью мечены и Мамаев, и Крутицкий, и Городулин, и Турусина. И, развенчивая их глупость, косность и причуды, доводя до очевидности и обнажая изнанку защитной системы фраз и величавых жестов, Островский откровенно смеется над всеми ими, говоря: на всякого мудреца довольно простоты.

Так кто же такие «мудрецы» в понимании современников Островского? Целый сонм «новых деятелей» — составителей «прожектов», «мнений», записок, возбудителей «вопросов», мастеров произнесения либеральных спичей породила пореформенная эпоха. Своею наследной мудростью не уставали кичиться и старозаветные ретрограды. За всеми ими и закрепилось в литературе конца шестидесятых годов едкое словечко «мудрецы».

Некрасов писал в эти годы:

Не много выиграл народ,
И легче нет ему покуда
Ни от чиновных *мудрецов,*
Ни от фанатиков народных...

В «Хронике общественной жизни», предназначенной для «Женского вестника» (1867), Слепцов по-своему развивал эту тему: «Я раньше сказал, что я сидел между мудрецов. Их было довольно, и они все были в том возрасте, в котором должны быть умеренные либералы, именно от тридцати пяти до сорока пяти лет».

«Мудрецы вздыхают,— вторил ему Щедрин,— соболезнуют, устрашают друг друга и — странное дело! — несмотря на пуганья, только добреют да нагуливают себе жиру в борьбе с попраниями и глумлениями». Феденьку Кротикова Щедрин не раз называет «пустопорожним мудрецом», другой герой исправляет

у него «на время должность мудреца», а однажды Щедрин даже называет страну, «которая всецело посвятила себя обоготворению «тишины», которая отказалась от заблуждений и все внимание свое устремила на правильность расчетов по ежедневным затратам», «страною мудрых».

Островский идет в русле демократической литературы и публицистики, посвящая свою комедию проблеме «мудрости» — мудрости житейской и политической, старой, косной патриархальной мудрости и нового, предприимчивого беспринципного ума. Так когда-то в комедии Грибоедова, хоть и совсем в ином тоне и плане, проблемой стала беда свободного ума, и она не только определила идею пьесы, но и ее интригу: ведь ославив Чацкого сумасшедшим, ему отказывают в том, в чем он, бессомненно, выше окружающих,— в уме, который кажется чем-то вызывающим, неприличным в среде Скалозубов и Фамусовых.

Само обращение к теме «ума» и «мудрости» не было, таким образом, слишком большой новостью. Новостью оказалось то, что в пьесе, как бы посвященной теме ума, не нашлось ни одного положительного или хотя бы страдающего лица — все или глупцы, или прохвосты. Ум стал предметом торга, инструментом обмена, даром изворотливости и, казалось бы, ничем более. Для Островского, свято верующего в разум, помнящего живые предания русской литературы, воспитанного пушкинским сознанием, что «ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным ума», для просветителя Островского такое попрание мысли было нестерпимым и требовало отмщения сатирой.

Пусть не покажется слишком уж общим, абстрактно морализующим сам подход драматурга к его теме. Ум, глупость — понятия сами по себе изначально простые и, как бы сказать, общечеловеческие,— облекаясь живой плотью, дают немало для понимания социальной психологии. Общественное положение людей, их взгляды и интересы порой делают людей глупыми даже вопреки их природе и заставляют совершать поступки, противоречащие здравому смыслу. Имущественные интересы, классовые привилегии вынуждают их действовать не по логике рассудка, а по классовой логике. Сила более могущественная, чем

разум, толкает их на защиту реакционных идей и отживших учреждений... Так путем «противоестественного отбора» глупцы по природе и глупцы по обстоятельствам вербуются историей для поддержания косного и несправедливого порядка вещей.

Островский поступал как социальный психолог, которого интересует не столько содержание политических взглядов, сколько психологическая форма их проявления и бытования: общий строй понятий, заметный в каждой мелочи и на каждом шагу, сам характер рассуждений, обычные предрассудки, законы, по каким возникают некие устойчивые реакции поведения и типичные извороты мысли.

Исследование общеморальных, общечеловеческих понятий в том, как они преломились в современной политической ситуации, было замечательным открытием ближайшего современника Островского — Салтыкова-Щедрина. Сила, слабость, ум, глупость, испуг, нераскаянность и т. п. — оперируя этими абстрактными, казалось бы, понятиями, Щедрин учил читателя извлекать из них множество современных политических оттенков.

Близость автора пьесы о «мудрецах» к Щедрину не осталась незамеченной современниками. Правда, критика шестидесятых — семидесятых годов видела в этом симптом упадка драматурга, угасания его самобытности. «Угадайте, кто это — Островский или Щедрин! — восклицал критик Н. Языков, процитировав известный монолог Крутицкого. — Что это: сатира, карикатура, тип, шутка, ирония или фарс?»[1] Высказывалось мнение, что щедринские приемы сатиры чужды комедии как жанру. «...Пошиб этой комедии, — суммировал позднее эти толки о «Мудреце» историк литературы Орест Миллер, — отзывается несколько Щедриным; но что хорошо в сатире, то не совсем уместно в комедии»[2].

Можно не соглашаться с тоном этих суждений, можно решительно оспорить такой подход к делу, но сам факт художественного родства отмечен верно. Такие произведения, как «Признаки времени», «Пись-

---

[1] Языков Н. Бессилие творческой мысли //Дело. № 2. 1875. С. 32.

[2] Миллер О. Русские писатели после Гоголя. Ч. 3. Спб., 1888. С. 307.

ма о провинции» или «Господа-ташкентцы» Щедрина, представляли собою как бы парад-алле современных социальных типов в их наиболее характерных движениях и позах. Сходным явлением в области драмы была и комедия Островского. Пьеса, связанная интригой внешне, представляла собою галерею саркастических портретов московских «мудрецов», выставленных для всеобщего обозрения и насмешки. Открывает эту галерею дядюшка Глумова, отставной статский советник Мамаев.

ПРИЧУДЫ ДЯДЮШКИ

Нил Федосеич Мамаев как-то особенно охотно рассуждает об уме и глупости. Разумеется, о своем уме и чужой глупости. И свой ум он не склонен прятать, держать при себе. В первых же сценах комедии гусар Курчаев, один из тридцати его племянников, претендующих на завещание, объясняет нам дядюшку: «Он считает себя всех умнее и всех учит. Его хлебом не корми, только приди совета попроси». Глумов слышит эти слова и наматывает себе на ус.

От подвыпившего Курчаева можно получить немало и других ценных сведений. Ну, скажем, то, что Мамаев имеет странное обыкновение ездить по городу в поисках квартиры. «Выедет с утра, квартир десять осмотрит, поговорит с хозяевами, с дворниками, потом поедет по лавкам пробовать икру, балык, там рассядется, в рассуждения пустится». Самое интересное, что квартира Мамаеву вовсе не нужна. Тут то же, что и с балыком и с икрой: он осматривает, но не снимает, пробует, но не берет, приценяется, но не покупает. Его удовольствие — сам процесс осмотра, обсуждения, разговора.

Этим чудачеством дядюшки и пользуется Глумов. Заманив его в свою квартиру, он дает ему возможность разговориться, безбожно льстя его уму и почтительно самоуничижаясь. Мамаеву же много не надо: его только тронь — и он прилипнет со своими поучениями. Скромно потупившись, Глумов говорит, что сдает свою квартиру, потому что снимать ее ему «не по средствам». Жадный огонек загорается в глазах Мамаева: тут есть кого поучить уму-разуму. И, привязавшись к словам Глумова, он целую предику ему

читает: «А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай!» Прервем на мгновение этот поток красноречия, чтобы заметить: Мамаев постоянно копит в себе внутреннее раздражение, способное вылиться на голову первого встречного. Он носит в себе это раздражение с утра до вечера, и, едва увидит какой-либо непорядок или то, что покажется ему непорядком, он начинает немедленно поучать, разогреваясь по дороге, с полным словесным недержанием, с невозможностью остановиться в своей грозной воркотне. «...А вот теперь, чай, в должишках запутались? На цугундер тянут? Да уж, конечно, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнатке жить; приятно это будет?»

Показным образом негодуя на свою непонятливость и восхваляя ум дядюшки, Глумов незаметно для своего собеседника подводит его к нужным суждениям и выводам. Убедившись, что Мамаева понесло и он у него на крючке, Глумов ошеломляет дядюшку нелепейшим признанием: он сдает эту квартиру, чтобы нанять бо́льшую. Мамаев поражен, ошарашен, можно представить себе, как у него глаза на лоб полезли... «Как так больше? На этой жить средств нет, а нанимаете больше! Какой же у вас резон?» И слышит ошеломляюще нелепый ответ Глумова: «Никакого резона. По глупости». Такого рода самокритика молодого человека — для Мамаева маслом по сердцу. Глумов почти издевается над ним, а Мамаев после первой минуты удивления принимает и это за чистую монету. Обычная черта такого сорта людей — они не чувствуют юмора, не способны видеть второй слой реплики, не реагируют на преувеличения, они принимают все сказанное буквально и плоско. Тем более если речь идет об их личных преимуществах и достоинствах.

Лесть Глумова дядюшке настолько груба и прямолинейна, что ее неискренность бросилась бы в глаза любому. Любому, но не Мамаеву. Опьяненный своей мудростью, он не замечает, как плохо маскирует Глумов свои истинные намерения. Средства Глумова несложны: он лишь не устает твердить, что глуп, и жаждет, алчет дядюшкиного совета как манны небесной. По острому слову Анатоля Франса — если хочешь

польстить, надо бояться только одного: не оказаться в этом деле гомеопатом. И Глумов дает дядюшке не то что аллопатические, но просто лошадиные дозы лести. А Мамаев сглатывает их, не поморщившись, и, как ни в чем не бывало, самодовольно улыбнувшись, ждет новой порции.

Внимая наставлениям Мамаева, мы попадаем в какой-то особый климат добросовестного идиотизма, в мир щедринских бесшабашных советников с щелью в черепе на затылке, предназначенной для особо скорого усвоения указаний начальства и глухо закрытой для всяких иных внушений.

Легко понять, что Мамаев, мягко говоря, недалек, но как все же объяснить его странные причуды — патологическую страсть к поучениям, ежедневные разъезды в поисках квартиры и т. п.? Современная Островскому критика остановилась в смущении перед этим обстоятельством. Мамаев — «величайший оригинал», «чудак», по определению рецензента «Современной летописи» (№ 39, 1868),— являл собою множество «ничем не объяснимых странностей». Конечно, драматург вправе приписать комическому герою любую странность, но не перехватил ли здесь автор?

Островский, однако, приоткрывает завесу над странностями Мамаева, находя им прямое социальное объяснение. «Отчего нынче прислуга нехорошая? — заводит Мамаев одно из излюбленных своих рассуждений.— Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого... Вы понимаете, после чего?» — «Понимаю»,— с выразительной краткостью отвечает Глумов.

Мамаев боится прямо назвать так грубо переменившую его жизнь и лишившую «подданных» реформу 1861 года. Наука самобережения состоит, между прочим, и в том, чтобы игнорировать неприятные понятия и слова-раздражители. Подобно бабушке Татьяне Юрьевне в очерках Щедрина, уклончиво именова-

вшей то же событие «известной катастрофой», Мамаев обходится туманными эвфемизмами. Он весь еще в тоске по недавнему прошлому, рисующему его воображению обольстительные сцены: барин, забравшийся «в самые высшие сферы мышления», и оробевший, стоящий навытяжку, закатив глаза, немотствующий слуга. Совсем не то теперь: «Раза два ему метафизику-то прочтешь, он и идет за расчетом».

Весь строй жизненных понятий Мамаева был связан с крепостным правом, с теми отношениями барина и слуги, крестьянина и помещика, которые казались установленными от века и неколебимыми. Крестьянская реформа застала его, барина до мозга костей, врасплох и переживалась как чудовищная несправедливость, сильнейший и непоправимый удар судьбы. Надо было это чем-то возместить, надо было найти хотя бы временный выход из зудящей потребности распекать, поучать, требовать, читать «метафизику». Если приобретена привычка,— писал Щедрин в «Письмах о провинции»,— в известный час дня строчить, в другой распекать и т. д., то нельзя себе представить, какая истома овладевает человеком при наступлении урочного часа». И Мамаев ищет себе «благородного занятия», которое напоминало бы сладкое прошлое и отвечало старой, исконной, сложившейся социальной привычке. Бывший владелец крепостных душ и отставной статский советник только тогда и чувствует себя сносно, если может поучать, наставлять, «воспитывать», то есть любыми способами демонстрировать свое превосходство над личностью другого человека, будь то сиделец в лавке, случайный прохожий или дворник. Вот отчего уже третий год и выезжает он с раннего утра, как на службу, на поиски ненужной ему квартиры.

Но предположим, Мамаев нашел себе благодарного слушателя. Что же хочет он внушить ему, что проповедует, какие идеалы защищает?

Вот Мамаев остановил гимназиста, бегущего вприпрыжку домой, и приготовил ему такую сентенцию: «...в гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот». А вот чему он учит Глумова: не надо путаться в долгах, жить надо «по простоте», молодому человеку должно уважать пожилых, опытных родственников, «льстить нехорошо,

а польстить немного позволительно» и т. п. Ни искры не то что нового, но хоть бы внешне оригинального, своего, отличного от других — все вековые прописи, моральные окаменелости.

Может показаться, что сама по себе проповедь Мамаева, состоящая из обрывков стародавних правил, употребленных без дела и не к месту, даже не в состоянии быть вредной. Однако это ошибка. Беда в том, что свой более чем скромный запас идей Мамаев распространяет с заметной агрессивностью, он пытается возвести его в степень общего правила, сделать для всех обязательной нормой. В своем кругу он вправе рассчитывать на успех: не зря у него, по словам Глумовой, «большое знакомство, связи». Мамаев — один из законодателей этого мира, и перед его постными поучениями еще склоняются многие, вместо того чтобы, как озорной гимназист, проводить нашего мудреца смехом.

Впрочем, и неучтивый мальчишка еще может поплатиться за свое дерзкое невнимание к речам Мамаева. Ведь что, в самом деле, посмел он вымолвить: «Нам, говорит, в гимназии наставления-то надоели. Коли вы, говорит, любите учить, так наймитесь к нам в надзиратели». Мудрец быстро нащупывает связь этого разрушения авторитетов в словах мальчишки с крамольными идеями, и непочтение гимназиста к Мамаеву с личной почвы мгновенно сдвигается на грань тяжелого криминала. «На опасной дороге мальчик. Жаль!» — замечает Глумов, чтобы понравиться дядюшке. Любопытно здесь словечко «на опасной дороге» — именно на опасной, а не просто дурной, скверной. Мальчик и не подозревает, что его бесшабашный ответ будет расценен так серьезно, что собеседник его почти готов воскликнуть: «Слово и дело». «А куда ведут опасные-то дороги, знаете?» — спрашивает Мамаев. «Знаю»,— лаконично отвечает Глумов. Выразительная недомолвка! Трудно откровеннее намекнуть на репрессалии, к каким всегда готовы перейти Мамаевы от своих мирных житейских поучений.

Казалось бы, Мамаев — изжитый, обреченный тип, непригодный даже для серьезной сатиры. Но у Островского он опасен не смыслом своих речей, а, так сказать, их бессмыслицей, воспринимаемой как нечто законное, возведенное в общественную норму. То, что

Мамаевы могут утверждать себя в обществе в роли учителей и проповедников, то, что они не стесняются разносить повсюду свою мудрость,— симптом общественного застоя и реакции.

Как раз это и почувствовал в «мамаевщине» Щедрин, посвятивший знакомому нам типу очерк «Самодовольная современность» в цикле «Признаки времени». Известно, что Щедрин иной раз просто заимствовал у героев Островского — и не только Островского — их имена, по-своему развивая известные литературные характеры. Так поступил он, например, с Глумовым. В очерке «Самодовольная современность», написанном спустя три года после комедии Островского, имя Мамаева не названо, однако сам тип «самодовольного мудреца», растерявшегося после реформы, но вскоре оправившегося и вновь ощутившего почву под ногами, невольно вызывает в сознании образ дядюшки Глумова. Социально-психологический механизм «мамаевщины» описан Щедриным с такой точностью, что дает лучший комментарий к образу героя Островского, и нам грешно было бы им не воспользоваться.

Попробуем же проверить Мамаева Щедриным. «Просто ограниченный человек,— писал Щедрин в очерке,— хранит свою ограниченность про себя; он не совершает ничего особенно плодотворного, но зато ничего и не запутывает. Совсем другое дело — ограниченность самодовольная, сознавшая себя мудростью. Она отличается тем, что насильственно врывается в сферы ей недоступные и стремится распространить свои криле всюду, где слышится живое дыхание. Это своего рода зараза, чума». Щедрин отмечает примитивность, плоскость истин, проповедуемых «мудрецами»: «...азбучность становится обязательною; глупые мысли, дурацкие речи сочатся отовсюду, и совокупность их получает наименование «морали».

Можно лишь удивляться, как точно, вплоть до деталей, совпадают черты намеченного Щедриным социального типа и его художественного «прототипа» у Островского. Вот еще одно наблюдение: «...как скоро человек однажды пришел к убеждению, что он мудрец, он не только не легко расстается с этим убеждением, но, напротив того, сгорает нетерпением пропагандировать основания своей мудрости. Как и всякий

другой мудрец, он не хочет таить свою мудрость для одного себя, а хочет привить ее присным и неприсным, знакомым и незнакомым, всему миру». Разве это не про Мамаева сказано?

Или еще: мудрецы проповедуют, что «по рогожке следует протягивать ножки», что «всякий сверчок должен знать свой шесток», что «поспешишь — людей насмешишь», и при этом так блаженно улыбаются, что издали можно подумать: вот счастливцы, разрешившие себе задачу душевного равновесия!» Разве это не суть мамаевские поучения Глумову и его матери?

Драматическая сторона проповедей расплодившихся «мудрецов» заключается, по Щедрину, в том, «что от этих людей некуда уйти, так что выслушивание азбучных истин становится действительно обязательным». От них нельзя отмахнуться, их нельзя не замечать, «ибо это не просто разводители канители, но герои дня, выразители требований минуты». «Их приходится выслушивать с терпением,— пишет Щедрин,— не по тому одному, что невыслушивание может повести за собой злостные для невыслушивающих последствия (это само по себе), но и потому, что весь воздух этой местности, всякий камень, каждая песчинка пропитаны азбучностью».

Так от характеристики отдельного типа Щедрин незаметно переходит к характеристике той общественной почвы, на которой только и возможно появление и благоустройство этого сорта людей. Он прямо связывает бытование «самодовольных мудрецов» с эпохой общественной реакции, которая рисуется ему как эпоха «величайшего умственного утомления, эпоха прекращения частной и общественной инициативы, эпоха торжества сил, имеющих значение не столько сдерживающее и регулирующее (это только казовый конец реакций), сколько уничижающее и мертвящее».

В здоровой, чистой общественной атмосфере разглагольствования исторически и политически отживших людей, подобных Мамаеву, не принимаются всерьез, их просто не удостаивают вниманием. Пока глупость Мамаевых остается их частным, домашним делом, они не так уж и досаждают ею. Их требования к другим выглядят тогда лишь как нелепые претензии, самодовольные причуды ограниченности. Но в го-

ды общественного упадка они вылезают на поверхность как учителя общественной нравственности, они начинают вещать, они предписывают всем свои нормы и правила жизни. И попробуйте тогда не замечать их или беззлобно потешаться над ними. «От них не уйдешь»,— говорит Щедрин.

Остается, пожалуй, одно — презирать их и смеяться над ними, как смеется в своей комедии над Мамаевым Островский.

ГЕНЕРАЛ КРУТИЦКИЙ

Портрет Мамаева, по существу, вполне готов и уже исчерпан в первом акте. Появляясь дальше по ходу действия, он лишь подтверждает себя. Зато во втором акте мы знакомимся с новым лицом — Крутицким, «очень важным господином», по определению афиши. В пьесе нет прямых указаний на то, что Крутицкий генерал, но зовут его «ваше превосходительство», а однажды он роняет походя, что «с бабами» говорить— «хуже, чем дивизией командовать». Кроме того, следует принять во внимание, что первый исполнитель этой роли в Малом театре — С. В. Шумский играл его отставным военным, наверное, уж не без ведома Островского.

Действие комедии развивается как восхождение Глумова по ступеням карьеры, и Крутицкий для него — следующая ступенька. Когда Глумов обхаживает дядюшку, он уже мечтает о знакомстве с Крутицким: ведь это человек «с влиянием». От него он ждет покровительства, рассчитывая на дальнейшее продвижение в высокие сферы.

Сам Мамаев пасует перед Крутицким и, хотя за глаза высказывается о нем нелестно («Он у нас в кружке не считается умным человеком и написал, вероятно, глупость какую-нибудь»), в присутствии отставного генерала держит себя с необходимым почтением.

Крутицкий. Вот стоит стол на четырех ножках, и хорошо стоит, крепко?

Мамаев. Крепко.

Крутицкий. Солидно?

Мамаев. Солидно.

Крутицкий. Дай попробую поставить его вверх ногами. Ну, и поставили.

Мамаев (*махнув рукой*). Поставили.

Мы могли уже прежде убедиться, что Мамаеву лаконизм несвойствен. Пожалуй, один лишь раз — в сцене с Крутицким — он оказывается в позе выслушивающего чужую мудрость, а не разносящего свою. Это и понятно. Крутицкий — весьма влиятельное лицо, у него связи в Петербурге («...я тебе могу письма дать в Петербург,— перейдешь, там служить виднее»,— обещает он Глумову). А кроме того, в отличие от «моралиста» Мамаева Крутицкий, так сказать, идеолог консервативного кружка, его мыслитель и философ. К Мамаеву, больше занятому бытовым брюзжанием и не претендующему на роль политического деятеля, Крутицкий относится с плохо скрываемым презрением: «Он только других учит, а сам попробуй написать, вот мы и увидим».

Впрочем, нелестные отзывы друг о друге не мешают старым крепостникам, сойдясь в своих кабинетах и гостиных, думать и чувствовать вполне согласно. Есть такие области жизни, в которых они понимают друг друга с полуслова, говорят в унисон и горячо убеждают один другого в том, в чем заранее единодушны.

Современник Островского — поэт Д. Минаев запечатлел дуэт ретроградов старого закала в сатирическом стихотворении «Двое» (1866):

Я слушал беседу двух старцев в гостиной,
Мой бас превратился в дискант:
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.

. . . .

Они порицали наш век развращенный,
«Что делать?», Прудона, Жорж Занд...
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.

И думал я, слушая старцев беседу:
Что, люди, ваш ум и талант?
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.

Как не вспомнить, слушая эти пародийные «беранжеровские» куплеты, статского советника Мамаева и отставного генерала Крутицкого! Сановные старички, толкующие об «обуздании» и порицающие «Что делать?» Чернышевского, видно, все чем-то сходны меж собою. Браня нынешний «легкомысленный век», моло-

дежь и литературу, они завидно единодушны, хотя бы и были исполнены взаимной неприязни.

Глупость, по Островскому, родовая черта консервативных старцев. Крутицкий в пьесе — редкий, безнадежный образчик тупости. «Нельзя довольно налюбоваться тобой, маститый старец! — восклицает Глумов в своем разоблачительном дневнике.— Поведай нам, поведай миру, как ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, сохранить во всей неприкосновенности ум шестилетнего ребенка?» В самом деле, подобно Мамаеву, Крутицкий глуп отчаянно и непоправимо. Но в этом экземпляре социальной фауны драматург находит новые черты и оттенки, как бы пополняющие впечатления, полученные зрителем от знакомства с Мамаевым.

Крутицкий ни на минуту не позволяет нам забыть, что он генерал, хотя бы и отставной. Случайные посетители должны стоять перед ним навытяжку, и ради этого он, ссылаясь на оплошность прислуги, не держит в своей приемной другого стула, кроме того, на каком сидит сам. Старый бурбон по обыкновению раздражителен, нетерпим. Подобно гоголевскому Собакевичу, он готов ругательски изругать всех окружающих, весь город. Мамаев для него — «болван совершенный», жена его — «дура замечательная», мать Глумова — «попрошайка» и т. п. Его отзывы отрывисты и безапелляционны как воинская команда.

Обстоятельства принуждают Крутицкого усвоить манеры внешней обходительности и даже заняться несвойственным ему делом. «Прошло время, любезнейший Нил Федосеич, прошло время,— объясняет Крутицкий Мамаеву.— Коли хочешь приносить пользу, умей владеть пером». Пока Мамаев разводит турусы на колесах и утешается пресной азбучностью, Крутицкий действует наступательно, как главная сила кружка ретроградов-крепостников. Он готов воевать с либералами их же оружием и модным «мнениям» и «запискам» на высочайшее имя противопоставляет свои «прожекты». В пьесе упомянуты два его сочинения: «Трактат о вреде реформ вообще» и «прожект» «Об улучшении нравственности в молодом поколении». Но, как видно, и это не все. «Я пишу, я пишу, я много пишу»,— похваляется Крутицкий перед Мамаевым.

Отдадим должное старому генералу. Психология

Крутицкого обладает завидной цельностью. Можно думать о нем что угодно, но человек это прямой, неувертливый и по-своему убежденный. Ему несвойственны двойные ходы, тонкий расчет, задние мысли. Если он и хитрит, то хитрости его как на ладони. Можно попрекнуть его грубостью, но в нем нет неприятной изворотливости, и то, что он думает, он обыкновенно рубит по-солдатски, сплеча.

Старый генерал всегда один и тот же, он неизменен и равен самому себе и тогда, когда протестует против свободомыслия и опасной наклонности «обсуждать то, что обсуждению не подлежит», и тогда, когда в своем «прожекте» высказывается в том духе, что вредно поощрять мелких чиновников, а оклады следует увеличивать только «председателям и членам присутствия», ибо старший чиновник своим довольным видом призван поддерживать величие власти, а младший должен оставаться робок и «трепетен».

«Государственный ум» Крутицкого тщится коснуться всего разом, разрешить все вопросы и ничего не оставить без своего благодетельного попечения и совета. Особенно заботится Крутицкий о восстановлении нравственности в молодом поколении. Ему кажется, что если среди молодых людей наблюдается упадок «деликатных, тонких чувств», то причину этого следует искать в современной литературе и театре: все это «оттого, что на театре трагедий не дают». Его программа исправления нравов решительна и проста: давать через день для дворян трагедии Сумарокова и Озерова, до которых сам генерал большой охотник, а «для простого народа продажу сбитня дозволить».

Герой Островского осмеян здесь дважды. Во-первых, смешны его театральные вкусы и пристрастия, которые все — в отжившем и покрытом пылью прошлом. С каким пафосом читает Крутицкий звучащие диким анахронизмом высокопарные строфы из трагедий Озерова:

При вести таковой задумчив пребываешь;
Вздыханья тяжкие в груди своей скрываешь,
И горесть мрачная в чертах твоих видна!

Или:

Когда Россиянин решится слово дать,
То без стыда ему не может изменять.

Надутая чувствительность, квасной патриотизм... Но дело не только в этом. Смешны, нелепы и общие понятия генерала о путях исправления действительности. Его бюрократический идеализм повелевает думать, что если простой народ пьет много водки, то это оттого, что в продаже нет сбитня, а если молодежь портится, то повинно в этом искусство, худо на нее влияющее. Реальные отношения перевернуты, следствию придано значение причины, зато в душе генерала разлита счастливая уверенность, будто отыскан источник зла и есть куда отвести свой гнев и к чему приложить административное рвение.

Не будем и тут ставить под сомнение искренность старого генерала или пытаться поймать его на противоречии, нескладице в мыслях. Корыстный классовый интерес, совпадающий с интересом личным, нередко выступает в мистифицирующей оболочке бескорыстной заботы об обществе в целом. Крутицкий высказывается, к примеру, против реформы, исходя как будто из соображений «высших», государственных. Он искренне убежден в своей правоте. Но надо ли говорить, что его «охранительный» пыл много потерял бы в своей горячности, если бы за этим не стояли кровные интересы и выгоды.

В глазах людей, однако, высокие побуждения и чувства, бескорыстие и личная материальная незаинтересованность имеют столь очевидную притягательность, что нет такого реакционера и корыстолюбца, который посмел бы этим пренебречь. Люди, подобные Крутицкому, способны легко забывать, из чего они, в сущности, исходят; они тешатся иллюзиями бескорыстия, настраивают себя на то, что они защитники «чистой идеи». Такой самообман, внушение себе, что ты борешься не за свою усадьбу, не за своих крепостных, не за свой комфорт и доход,— весьма обычное дело, и не в них ли разгадка добросовестного обскурантизма, тупости по убеждению, какой в избытке наделен в пьесе Островского Крутицкий?

То, что генерал не прочь поговорить о рыцарстве, о дворянской чести, о «благородных чувствах», приносимых в жертву кумиру нового времени — деньгам, вовсе не налагает запрета на его житейские вожделения. А если он требует давать на театре «высокое», это не значит, что в личной жизни он такой уж пу-

ританин. Тут как бы два разных счета — частный и общий, для себя и для других, и генерал умеет, когда это необходимо, пользоваться лишь одним из них, причем без ущерба для своей искренности. Устройство головы «мудреца» таково, что в ней могут одновременно уживаться противоположные по смыслу идеи. Отделенные друг от друга глухими перегородками, они извлекаются в нужную минуту в зависимости от потребностей, что позволяет на деле разрушить принцип, а в теории и даже в собственном сознании оставить его неприкосновенным. Такой феномен двойного сознания, двойного счета, игнорирующего взаимосвязь явлений, пышно произрастает на почве умственной отсталости, избавляя «мудреца» от мук совести и всегда тягостного сознания собственного лицемерия.

Крутицкий готов покровительствовать всякого рода любовным грешкам и вольностям поведения, лишь бы «свободомыслие» из сферы личной, бытовой, домашней не перешло в сферу политическую. У самого генерала горят от удовольствия щечки, когда он напоминает ханже Турусиной о соединявших их в прошлом, видимо, не совсем безгрешных отношениях.

Крутицкий. ...Я вот гулять пошел, ну, дай, думаю, зайду навестить старую знакомую, приятельницу старую... хе, хе, хе!.. Помните, ведь мы...

Турусина. Ах, не вспоминайте! Я теперь...

Крутицкий. А что ж такое! Что не вспоминать-то... У вас в прошедшем было много хорошего... А если и было койчто на ваш взгляд дурное, так уж вы, вероятно, давно покаялись. Я, признаться вам сказать, всегда с удовольствием вспоминаю и нисколько не раскаиваюсь, что...

Турусина *(с умоляющим видом)*. Перестаньте!

Не внемля ханжеским протестам Турусиной, генерал настоятельно советует ей пользоваться всеми возможностями и еще «пожить как следует». Таково житейское кредо Крутицкого. Порицая нынешний «легкомысленный век» с позиций «вековой мудрости, вековой опытности», он с заметным сладострастием взирает на все доступные удовольствия жизни и не осудит за них ближнего.

С учетом этого, кстати, и строит свою тонко рассчитанную игру Глумов во время первого знакомства с Крутицким. На вопрос генерала: «У тебя прошед-

шее-то хорошо, чисто совершенно?» — он со смущенным видом, создающим иллюзию правдивости, выдавливает из себя: «Мне совестно признаться перед вашим превосходительством». Расспросы обеспокоенного Крутицкого дают возможность Глумову приготовить ответ, эффект которого хорошо рассчитан: «В студенческой жизни, ваше превосходительство... только я больше старых обычаев придерживался»; «То есть не так вел себя, как нынешние студенты».

В этой фразе большой политический заряд: «не так вел себя, как нынешние студенты» — это значит, не устраивал бойкотов, не травил педелей, не участвовал в университетских волнениях. А с другой стороны, те же слова намекают на молодецкий размах в студенческих попойках, кутежах, дебошах, какие уже не по плечу «нынешним».

«Покучивал, ваше превосходительство,— со смирением признается Глумов,— случались кое-какие истории не в указанные часы, небольшие стычки с полицией».

Крутицкий. И только?

Глумов. Больше ничего, ваше превосходительство. Сохрани меня бог! Сохрани бог!

Крутицкий. Что ж, это даже очень хорошо. Так и должно быть. В молодых летах надо пить, кутить. Чего тут стыдиться? Ведь ты не барышня. Ну, так, значит, я на твой счет совершенно покоен.

Глумов заранее знает, что попадет в точку. «Чего тут стыдиться?» — это жизненный и политический принцип генерала. Кто находит выход своей молодой энергии не в размышлениях о жизни и, уж конечно, не в попытках социального протеста, а в пьянстве, мелком разврате, посещении французского театра, увлечении танцовщицами, тот «свой человек», добропорядочный член общества. Более того, любовные или иные «грешки», нравственная нечистоплотность, замаранность служат верной гарантией неучастия в «опасных» затеях, охранной грамотой благонадежности. Напротив, честность и моральная безупречность должны в этом смысле казаться подозрительными. Если человек не берет взяток, не кутит и не дебоширит, он — «не свой», непонятный, неведомо куда тратит свое время, и, стало быть, от него всего можно ждать.

Словом, «чего тут стыдиться?» Крутицкого — это целая житейская философия, символ веры благонамеренного консерватизма.

«Не размышляйте и читайте Поль-де-Кока — вот краткий и незамысловатый кодекс житейской мудрости, которым руководствуется современный благонамеренный человек,— писал в эти годы Щедрин.— И благо ему... потому что от этого нет ущерба ни любви к отечеству, ни общественному благоустройству».

Крутицкому на руку, чтобы как можно больше людей обратилось в убежденных обывателей, всецело занятых тем, как бы прибрать к рукам лишний «пирожок» (или «пирог», или «кусок», смотря по рангу и аппетиту), а взамен идейной жизни провозглашающих лозунг: «Chansons, dansons et buvons!»[1].

«...Главное все-таки в том заключается,— продолжает рассуждение «по Крутицкому» Щедрин,— чтобы не размышлять. Танцуйте канкан, развлекайтесь с гамбургскими и отчасти ревельскими принцессами, но, бога ради, не увлекайтесь. Посещайте Михайловский театр, наблюдайте за выражением лица г-жи Напталь-Арно в знаменитой ночной сцене пьесы «Nos intimes», следите за беспрерывным развитием бюста г-жи Мила, ешьте, пейте, размножайте человеческий род, читайте «Новое время», но, бога ради, не увлекайтесь».

В пору общественной реакции безмыслие распространяется как зараза. Глупость становится общественной добродетелью. Отвыкшие и не умеющие думать стремятся отучить думать и других. Крутицкий видит вредоносность реформы уже в том, что любое социальное изменение дает «простор опасной пытливости ума проникать причины». Махровый консерватор готов преследовать мысль во всех ее видах, любое проявление умственной независимости больно задевает его.

То, что политический консерватизм обычно в ладу с глупостью, неоспоримо для автора комедии о «мудрецах». Труднее определить, в какой мере природная глупость толкает к реакционности, а в какой классовая реакционность понуждает к пущей глупости.

---

[1] Поем, танцуем и выпиваем! *(франц.)*

Убежденный крепостник и противник реформ мучительно морщит чело, но не может понять, что происходит вокруг. Ему кажется, что мир сошел с ума, помешался на переменах, и оттого любое дуновение новизны встречает у него злобную неприязнь. В глубине души Крутицкий убежден, что пресловутые реформы — временная уступка крикунам-либералам или того хуже — «затмение», вдруг нашедшее на самодержавную власть и губительное для нее самое. Но рано или поздно в Петербурге должны опамятоваться. Крутицкий верит в скорое возвращение старых добрых времен и решительно отговаривает Глумова от службы «по новым учреждениям»: «Ты ищи прочного места; а эти все городулинские-то места скоро опять закроются, вот увидишь».

Мысль об исторической необходимости, неизбежности перемен просто не входит в обиход тем и вопросов, затронутых сознанием старого крепостника. Для этого потребно хоть в малой мере обладать способностью рассуждать, сопоставлять, сравнивать, беря в расчет некую объективную реальность, сущую и помимо генеральской воли. Надо ли говорить, что Крутицкий начисто лишен этого свойства. Вот и пойди разбери, чего тут больше — глупости от природы или глупости по социальной принадлежности. Время, история могут идти своим чередом, но у генерала внутри существует свой календарь, размеченный в лучшую пору крепостничества, и он привык сверяться только с ним.

Немалую лепту в исследование социальной природы глупости внес Щедрин своим изучением типа «историографа» и «ненавистника» в цикле «Письма о провинции». «...Ненавистник,— говорит Щедрин,— представляет собой психологическое явление, весьма замечательное; он, так сказать, не различает ни прошедшего, ни будущего; он не может отыскать начала, не может предвидеть конца; он не постигает связи вещей, и потому существующее представляется ему произвольным и разбросанным, в виде мелких оазисов, разделенных непроходимыми песками».

Читая эти строки, легко вообразить себе Крутицкого, неспособного даже изложить свои «государственные» соображения на бумаге и приглашающего Глумова для их «экспликации». Стремление повер-

нуть историю вспять и то сопротивление, какое приходится испытывать при этом занятии, выводит «ненавистника» из себя, заставляет его пылать злобой. «...Ненавистник,— объясняет Щедрин,— существо жалкое, почти помешанное от злобы. Подобною злобой бывают одержимы только люди совершенно глупые, и именно потому, что в их наглухо забитые головы не может проникнуть никакая связная мысль, никакое общее представление». Не здесь ли отгадка наступательной, воинствующей глупости Крутицкого? Между злобой и глупостью существует, как видно, закономерная связь.

В спектакле Театра имени Вахтангова (1968) Н. Плотников создает по-своему интересный, но несколько иной образ. Его Крутицкий — лысенький, сухонький сморчок — располагает зрителя к благодушному настроению: перед нами слишком уж скисший, заплесневевший и по существу безобидный старикашка. В рамках своего замысла Н. Плотников играет с большим мастерством и имеет заслуженный успех у публики. Но если понять саму пьесу глубже, историчнее, то и артист должен был бы дать иной тип. Мягкое обаяние Н. Плотникова оказалось в этой роли не слишком у места. Его Крутицкий — недалекий, но безобидный в своей глупости «рамоли», у которого как будто уже нет зубов, чтобы укусить, и сил, чтобы принести вред[1].

Конечно, и на Мамаеве и на Крутицком лежит в какой-то мере тень «отставников», людей, временно оказавшихся не у дел, но они еще достаточно ядовиты, и не приходится преуменьшать их отравляющего воздействия на жизнь. Обреченные исторически, несостоятельные в своих убеждениях крепостники и ненавистники не вымирают сами собой, они упорно и долго сопротивляются.

При всей своей косности и тупости, деятели старого закала понимают все же, что надо усвоить и

[1] Очевидно, такова еще и театральная традиция. Много лет тому назад мне пришлось видеть «Мудреца» в постановке Московского театра сатиры. В исполнении яркого комедийного актера Б. Тенина Крутицкий являл собою образчик уже вполне клинического маразма: он не координировал движений, падал, его «заносило» в сторону, и соображал он всякий раз так мучительно, что было впечатление, будто его вот-вот «хватит кондрашка».

некоторые требования времени, использовать необходимые тактические ходы, чтобы вконец не растерять своего влияния. Их беспокоит натиск «мальчишек» («Кто пишет? Кто кричит? Мальчишки»), они побаиваются «зубоскалов». Уступкой «духу времени», хотя и робкой, стыдливой, является и это писание «прожектов», и приглашение молодого человека для «осовременивания» их слога.

Таким образом, то, что Крутицкий вызывающе, демонстративно глуп, «глуп без смягчающих вину обстоятельств, глуп как чулан», говоря словами Щедрина, еще не свидетельствует о его беспомощности и безвредности.

Иные из современников Островского находили, что тупость и прямолинейность старого генерала перерастают границы всякого правдоподобия, многие находили тип шаржированным. «О, если б консерваторы были так откровенны и так глупы,— иронизировал А. С. Суворин,— то не с кем было бы бороться и нечего было бы опасаться»[1]. Даже такой тонкий и благожелательный к Островскому критик, как Е. Утин, не удержался от замечания: «Тип Крутицкого вышел не совсем удачен потому, что Островский сделал его уже слишком недальновидным»[2]. А драматург Д. Аверкиев прямо писал: «Старички вроде Крутицкого не опасны, и пусть они доживают свой век в глуши...»[3]

Утверждения такого рода были порождены либеральными иллюзиями и чересчур торопили ход событий. В шестидесятые годы «сила крепостников», по выражению Ленина, «была надломлена», но это не значит, что они охотно покидали историческую сцену. Пройдет еще два года после публикации пьесы Островского — и «Отечественные записки» вынуждены будут констатировать: «...побитая, но не уничтоженная 9 лет тому назад партия в последнее время все громче да громче начинает подавать свой голос» (№ 5, 1870). Приунывшие было в первые годы рефор-

---

[1] Незнакомец (А. С. Суворин). Недельные очерки и картинки//С.-Петербургские ведомости. № 301. 1868.

[2] Утин Е. Современные мудрецы / /Вестник Европы. № 1 1869. С. 354.

[3] Д. А. (Д. Аверкиев). Русский театр. Бенефис Г. Бурдина/ /Голос. № 304. 1868.

мы консерваторы вновь поднимают голову в пору реакции, правительственных репрессий.

Вот почему следует оспорить традицию изображения Крутицкого старой развалиной, бессильным и отжившим глупцом. В старом консерваторе заключена тупая и бессмысленная сила, только исторически, только в конечном счете отжившая, а на практике еще сохранявшая нередко свой вес и оказывавшая гнетущее влияние на жизнь общества.

ОТСТУПЛЕНИЕ К ПРОТОТИПУ

Сомнения в жизненной точности и строгом реализме образа Крутицкого могут быть отведены не только обращением к политическому анализу эпохи или сатирической публицистике Щедрина. Стоит привлечь внимание и к творческой истории комедии. Нередко бесполезное занятие отыскивания прототипов в данном случае, кажется, может дать любопытный эффект. Ведь комедия Островского, как уже говорилось, острозлободневна, почти памфлетна, и естественно предположить, что у старого генерала был свой прообраз. Во всяком случае, изучавший театральную историю «Мудреца» С. Дурылин пишет о постановке 1868 года: «На спектакле был яркий «московский» отпечаток: актеры великолепно знали тех, кого изображали, дышали одним с ними воздухом — и не мудрено, что отзывы об этом спектакле большею частью сводятся к восхищению верностью художественных портретов, созданных актерами, живой натуре... Сходство было так велико, что зрители искали прямых прообразов Крутицких и Мамаевых, хотя благородным мастерам Малого театра было чуждо ремесло фотографа»[1].

По-видимому, у москвичей были основания узнать, по крайней мере в Крутицком, хорошо знакомое многим из них лицо.

Удивительно, как до сих пор исследователей драматургии Островского не заинтересовало происхождение фамилии его героя. Обратившись к черновым наброскам комедии, легко убедиться, что первоначально эта фамилия звучала несколько иначе. Здесь

[1] Дурылин С. «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене московского Малого театра. М.; Л.: ВТО. 1940. С. 30.

будущий Крутицкий носит имя «граф Закрутицкий» или, в более ранних черновиках, «граф Закрутский». «Через Тарусину старуху можно будет найти дорогу к старым тузам, например, к графу Закрутскому...» — так звучит монолог Глумова в одном из первых набросков[1]. В еще более ранней рукописи первоначального плана комедии четвертое действие ее обозначено так: «4. У Закрев <ского>»[2].

Итак: Закревский — Закрутский — Закрутицкий — Крутицкий — таков был путь эволюции имени, а вместе с тем удаления от прототипа, или, вернее, его маскировки, потому что граф Закревский слишком известное в отечественной истории и реальное лицо.

Имя графа А. А. Закревского, военного генерал-губернатора Москвы с 1848 по 1859 год, было знакомо Островскому не понаслышке: оно не раз встречается на страницах его биографии. Прежде чем напечатать свою первую комедию «Банкрот», автор должен был заручиться поддержкой всесильного в Москве человека, и «в казенном и суровом кабинете» дома генерал-губернатора на Тверской происходило, по свидетельству С. В. Максимова, одно из первых чтений пьесы. Как далее сложились личные отношения начинающего драматурга и высокого сановника, сказать трудно. Одни мемуаристы утверждают, что Закревский вообще-то благоволил к Островскому, и его лысую голову москвичи привыкли видеть в первых рядах кресел на премьерах его пьес. Другие считают, что как раз Закревский был злым гением драматурга и тормозил постановку на московской сцене комедии «Свои люди — сочтемся!».

Дело, впрочем, и не в личных отношениях Островского с Закревским, о которых мы знаем так мало. Важнее, пожалуй, отметить тот факт, что драматург имел случай близко наблюдать человека, который в свое время наводил страх на всю Москву и о котором ходили бесконечные толки и анекдоты.

Появившиеся после смерти Закревского воспоминания о нем даже вопреки намерениям мемуаристов рисуют нам характер, который так и просится под сатирическое перо. Уже спустя много лет, в 1880 году,

[1] Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР. Ф. 218. Оп. 1. № 21. Л. 2.

[2] Там же. Черновые наброски № 2.

И. В. Селиванов писал в «Записках дворянина-помещика»: «Вероятно, в Москве не забыли еще графа Закревского, нагонявшего такой страх на москвичей, что никто не смел пикнуть даже и тогда, когда он ввязывался в такие обстоятельства семейной жизни, до которых ему не было никакого дела и на которые закон вовсе не давал ему никакого права»[1].

Что же это был за человек, память о котором была жива еще и через тридцать лет после его «деспотического управления» Москвою?

Карьера графа Закревского знала свои взлеты и падения. В турецкую войну 1807 года он был адъютантом при главнокомандующем графе Каменском, ездил с его донесением ко двору и сумел так понравиться, что в войну 1812 года мы находим его уже дежурным генералом при Александре Павловиче. Позднее он был назначен генерал-губернатором Финляндии, а в холерный 1830 год ему было поручено организовать и возглавить борьбу с этим опустошительным для России бедствием. Тут его карьера и дала в первый раз трещину. Закревским были учреждены карантины на границах губерний. Один из них, как известно, задержал Пушкина, стремившегося в Москву, и этому обстоятельству мы обязаны гениальными дарами «болдинской осени». Однако, пожалуй, это было единственным добрым следствием мероприятий Закревского, поскольку карантины, как вскоре выяснилось, вместо того чтобы пресекать холеру, способствовали ее распространению. Потерпев неудачу, Закревский вынужден был уйти в отставку, но в 1848 году напуганный революционными событиями в Европе Николай I вспомнил о нем и назначил военным губернатором Москвы.

На этом посту Закревский прославился особой грубостью и нетерпимостью. Мемуаристы запечатлели некоторые его черты, драгоценные для понимания образа Крутицкого. Закревский плохо знал русскую грамоту, «писал, как пишут ученики II-го класса гимназии — не лучше», а подписывался «Закрефский». Зато он был грозою для своих чиновников, которых мог жестоко распечь, если только встречал их не в мундире, а во фраке. Московских либералов, собиравшихся в зеленой комнате Английского клуба, он

[1] Русская старина. 1880. Август. С. 725.

считал едва ли не якобинцами. Они поименно были переписаны им в особую книжечку и отданы под надзор полиции. В доверительных разговорах генерал-губернатор давал понять, что у него есть чистые бланки с подписью государя и в целях борьбы с крамолой он может делать все, что сочтет нужным.

Смерть Николая I была для Закревского страшным ударом. Он никак не мог приспособиться к новым веяниям. Однажды в 1857 году он дал знать новому царю телеграммой, что в «университете бунт», но это было так неправдоподобно, что царь ответил ему: «Не верю». В другой раз Закревский пытался запретить грандиозный кокоревский обед в честь «эмансипации».

Он не разрешил собрать московское дворянское собрание для обсуждения вопроса об освобождении крестьян и даже запретил говорить о реформе, уверяя, что «в Петербурге одумаются и все останется по-старому». «Когда уже последовал Высочайший манифест об уничтожении крепостного состояния,— рассказывает мемуарист,— Закревский не хотел верить, что он не будет отменен,— и вследствие этого ставил других в весьма фальшивое и даже чрезвычайно неприятное положение...»[1]

Понятно, что, когда в 1859 году Закревский вынужден был уйти в отставку, радость в Москве, по свидетельству современника, «была всеобщая; многие обнимались и целовались, поздравляя друг друга с этим событием...»[2]. С этого времени и до своей кончины в 1865 году Закревский, подобно Крутицкому, жил в Москве на покое, как отставной генерал, злобствуя на происшедшие перемены и тоскуя о той поре, когда он сам был в силе и славе.

Об этих последних годах жизни старого генерала, более всего для нас интересных, мы знаем всего меньше. Сохранились, однако, воспоминания молодого человека — А. В. Фигнера, когда-то восемнадцатилетним юношей начавшего свою службу при генерал-губернаторе; он навещал своего бывшего патрона уже и после его отставки. Льстивый молодой человек заезжал по утрам «засвидетельствовать свое почте-

---

[1] Русская старина. 1880. Август. С. 735.

[2] Никитенко А. В. Дневник. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 2. С. 87.

ние» старому генералу, а Закревский оставлял его обедать и потчевал разговорами о былых временах.

С умилением вспоминает Фигнер о «патриархальном» обращении графа со своими подчиненными, о грубоватых генеральских шутках, коим он не раз бывал свидетелем. Достоин внимания и внешний портрет графа, набрасывая который Фигнер приводит один любопытный для нас эпизод. «Тон и речь графа отличались необыкновенным лаконизмом,— пишет Фигнер.— Он разговаривал только отрывистыми фразами и более делал вопросы, нежели ответы, избегая длинных рассуждений... Лицо графа было гладко выбрито, и нижняя губа особенно выдвигалась вперед. Профиль графа легко врезывался в память, и я часто чертил его карандашом. Однажды, о чем-то задумавшись, я сидел один перед дверями кабинета и машинально чертил этот профиль. В это время кто-то подошел ко мне сзади и положил руку на плечо. Я оглянулся — это был граф, я обомлел от испуга; но граф ласково сказал: «Ничего, ничего — рисуй мои карикатуры». После того мне думалось, что служба моя испорчена и благосклонность графа навсегда потеряна. Когда же я явился на следующее дежурство, граф добродушно встретил меня словами: «А что, запасся карандашами — рисовать мои портреты?»[1]

Несмотря на идиллический тон этого рассказа, возможно приукрашенного еще дистанцией в четверть века, хорошо чувствуешь испуг, пережитый молодым честолюбцем, этим неудачливым Глумовым, под тяжелым взглядом Закревского. Как не вспомнить здесь эпизод комедии Островского, связанный на этот раз с Мамаевым. Рассматривая карикатуру Курчаева, подсунутую ему Глумовым, и узнавая в ней себя, Мамаев говорит: «Похоже-то оно похоже, и подпись подходит; ну, да это уж до тебя не касается, это мое дело... Ты на меня карикатур рисовать не будешь?» — «Помилуйте, за кого вы меня принимаете! — мгновенно реагирует Глумов.— Что за занятие!» Сцена, изображенная Островским, по всем статьям более, так сказать, типична. Но совпадение общей ситуации тем не менее разительно, и можно

[1] Фигнер А. В. Воспоминание о графе А. А. Закревском//Исторический вестник. 1885. Июнь. С. 668.

даже предположить, что драматург слышал когда-то ходивший по Москве рассказ о злоключении с Фигнером и, припомнив его во время работы над «Мудрецом», по-своему использовал.

«Казалось, что служба моя при графе Закревском имела благоприятные условия для дальнейшей карьеры,— пишет Фигнер в заключение,— но судьба человека зависит от случайностей...» Фигнер заболел и должен был поехать за границу лечиться. На прощание Закревский напутствовал его так: «Ты едешь за границу,— сказал он,— и, верно, побываешь в Париже, берегись, это город больших соблазнов...»[1] Так и слышишь знакомую интонацию героя Островского...

Для чего я перебираю все эти черточки, для чего ищу сходства с жизненным прототипом? Не для того, чтобы пополнить какими-то незначащими подробностями комментарий к пьесе. Нет, прототип помогает уяснению социальной конкретности типа. Я бы сказал даже, что такой прототип — типичен. Надеюсь, что такое признание нисколько не унизит заслугу художественного воображения драматурга, способного «живьем» перенести реальный тип на сцену.

Даже такая подробность, как писание «прожектов», находит себе основание и опору в реальном образе Закревского. А. В. Никитенко записывает в своем дневнике 2 июня 1853 года: «Мысль преобразовать министерство народного просвещения возникла под влиянием панического страха, вызванного европейскими событиями 1848 года. Тогда вошло в обычай во всем обвинять министерство народного просвещения. Государю подано было несколько проектов преобразования его, совсем не государственных. Некоторые отличаются даже изумительной безграмотностью. Например, проект Переверзева, который был когда-то и где-то губернатором; там, говорят, заворовался, был уволен, долго оставался без места, а потом был причислен к министерству внутренних дел. Я знаю его лично. Это круглый невежда, к тому же не трезвый. Хорош также проект московского генерал-губернатора А. А. Закревского. Кажется, следовало бы оставлять без всякого внимания

---

[1] Фигнер А. В. Воспоминание о графе А. А. Закревском//Исторический вестник. 1885. Июнь. С. 671.

подобные излияния усердия и преданности престолу»[1].

Закревский был, как видно, не одинок, и Переверзев, столь красочно описанный Никитенко, его стоил. Ну не ясно ли отсюда, сколь типичен «прожект» Крутицкого с его заботой «об улучшении нравственности в молодом поколении».

К сожалению, нам ничего не известно о деятельности Закревского по сочинению «прожектов» в более позднюю пору, когда старый помпадур, отставленный от должности, проживал на покое, входя в избранную часть московского общества. Островский, вероятно, был осведомлен об этом лучше нас. Но вот что писали «Отечественные записки» в «Современных заметках» уже в 1868 году: «Известно, что по случаю совершающихся всюду реформ все более или менее влиятельные лица необыкновенно озабочены составлением различных проектов и сочинением так называемых «мнений». Для некоторых, не привыкших к такому занятию, эти «мнения» сущая каторга. Многие век свой прожили на службе и обходились без этого, а теперь вдруг наступило такое время, что как хочешь, хоть роди, да подавай свое мнение. Вот и принялись писать. И вдруг напала страсть к писанию» (№ 7, 1868, с. 114).

Можно не сомневаться, что и Закревский не остался в стороне от этого поветрия и до самой своей смерти писал, наверное, на высочайшее имя «прожекты» и трактаты, пользуясь услугами таких молодых людей, как Фигнер.

Глупость Крутицкого в комедии удвоена, утроена смелым гротеском. Согласно воспоминаниям современников, Закревский, при всей своей грубости и примитивности, не оставлял впечатления безнадежно глупого в житейском смысле человека. И. В. Селиванов изумляется лишь его «близорукости в некоторых случаях, несмотря на весь его ум или рассудочность». Легко доказать, что, как и у Крутицкого, «близорукость» эта имела по преимуществу классовый, социальный характер. Такие люди, как Закревский, не то чтобы глупы от природы, но ум-то у них дурак, как вымолвил когда-то Крылов. Тут можно лишь повторить то, что мы уже говорили прежде о Крутицком. Вся сноровка, весь изворот мысли тако-

[1] Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. С. 371.

го рода людей направлен к тому, чтобы блюсти свой интерес, совпадающий с защитой самодержавно-крепостнических «устоев». Ум коснеет, цепенеет в заранее продиктованных ему условиях, становится консервативен, неповоротлив, и оттого человек грубее, примитивнее защищает то, относительно чего он предположил, что это задушевное его убеждение. Однако тут очевидна подмена.

Сам деятель добросовестно считает, что защищает не свой покой и доход, не свой корыстный интерес, а интересы «государя», отечества и т. п.

Итак, феноменальная глупость и дикое озлобление — не индивидуальное несчастье героя Островского, а черты общественной патологии. Единственная основа отношения к жизни ретроградов, подобных Крутицкому, это животная ненависть к любым изменениям существующего. Во всем они видят наступление на свои права, на свой образ жизни и защищаются озлобленно, исступленно и... нелепо. Их историческая обреченность, отжитость заставляет их идти против элементарной логики, простейших умозаключений, делает их смешными. И они проникаются враждой к мысли вообще, мысли как таковой, ко всякой мысли, потому что любое строгое умозаключение уже грозит как будто их существованию, построенному не на требованиях разума, а лишь на сознании своих привилегий, своего «куска».

Вот почему Крутицкий у Островского не только смешон, но и страшен.

«ЛЕГКОВЕСНЫЙ» ГОРОДУЛИН

Второй акт движется к концу. Сейчас нам предстоит новое знакомство: перед нами потомок Репетилова, несносный хвастун и балаболка.

С первого появления на сцене Городулин оглушает потоком пустых слов, непринужденной развязностью обращения. «Каким ветром, какой бурей занесло вас ко мне?» — спрашивает его Мамаева. «Ветром, который у меня в голове, и бурей страсти, которая бушует в моем сердце»,— отвечает галантный герой. Слова будто сами соскальзывают с его языка, без видимой связи с работой сознания. И Го-

родулина ни капли не обижает, когда Мамаева довольно решительно обрывает его: «Полно вам болтать-то». Упоенного собственным остроумием и светской любезностью Городулина не так легко унять. Он весь в стихии салонных шуточек, острот и комплиментов.

Но Городулин не просто светский фат. Он имеет претензию представлять некую идею, свой род убеждений. В черновом плане комедии третье действие было обозначено кратко — «3. Либерал...», и можно ли сомневаться, что речь шла о будущем Городулине, еще не получившем в тот момент у Островского своего имени.

Любопытен генезис городулинского либерализма, с сарказмом запечатленный в дневнике Глумова: «Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится».

Старозаветный господин, в сердцах обозвавший Городулина либералом, и не подозревал, какую оказал ему услугу. Иван Иванович немедленно почувствовал себя идейным человеком, недругом крепостничества, и сразу все его излюбленные занятия и наклонности — вкусно поесть, поболтать в клубе, покрасоваться перед слушателями — получили как бы высшее оправдание. Самое же приятное заключалось в том, что он мог все это разрешить себе без особого риска для себя лично — на либерализм такого сорта обычно смотрят сквозь пальцы.

И вот уже Городулин — видный деятель «нового суда», один из инициаторов торжеств по случаю открытия железной дороги, и он же — признанный оратор на торжественных обедах. «Дела, дела,— оправдывает он свое долгое отсутствие у Турусиной.— То обеды, то вот железную дорогу открывали».

В комедии Островского у Городулина три или четыре «выхода», и всякий раз он появляется неожиданно, налетает, как вихрь, с легкой галантностью и безадресной иронией, нашумит, наболтает с три короба, *нагородит* чего ни попадя (не отсюда ли его фамилия?) и так же стремительно исчезает. Горячий и неразборчивый поклонник новизны, он поражает

воображение московских дам модными словечками «галлюцинации», «учение о душевных болезнях», щеголяет именами Бисмарка и Бейста. Даже заурядный флирт он ведет с легким оттенком вольнодумства. «Я противник всяких цепей, даже и супружеских»,— объявляет он Мамаевой. Чтобы понять смысл этой шутки, надо иметь в виду устойчивый образ «крепостных цепей» в демократической литературе и беллетристике шестидесятых годов. Городулин хочет дать понять, что он не только дамский угодник, но и эмансипатор. Что, однако, за дар у этих людей — опошлить и унизить все, к чему они ни коснутся?

Человек сугубо салонный, «клубный», Городулин разъезжает по знакомым домам в тревоге, как бы чего не пропустить: он ко всему должен примазаться, в каждом модном деле участвовать. Всем он что-то обещает, для всех хочет быть полезным и свою репутацию либерального юриста умеет поддержать, выполняя бесконечные просьбы и ходатайства московских дам-патронесс: для одной наводит справки в суде, по просьбе другой ищет места для молодого человека и т. п. Словом, это тип людей, о которых говорят: «каждой бочке затычка». Ему надо мелькать повсюду, со всеми быть знакомым, все новости узнавать первым, чтобы иметь усладу щегольнуть особой осведомленностью.

Городулин считает себя передовым человеком, ему лестно выглядеть решительным борцом с рутиной, со всеми этими отжившими Крутицкими и Мамаевыми. Впрочем, он ухитряется это делать так, чтобы его личные отношения с влиятельными старцами не пострадали: в конце концов, все они люди одного круга, и нельзя же переносить «принципы» в область деловых и житейских связей!

Так же, очевидно, рассуждают и консерваторы. Крутицкий пугает Глумова Городулиным: «Он у нас считается человеком опасным». Но добрым отношениям между ними это не вредит. При встрече они любезно раскланиваются, а Мамаев даже собирается подать Городулину какой-то совет «по клубному делу». И это притом, что Городулин слывет деятелем московского либерализма, подобно тому как Крутицкий — идейный приверженец консервативной партии.

В глазах Турусиной, да и не ее одной, Городулин и Крутицкий — люди «совершенно противоположных убеждений». И, однако, как легко приметить, Крутицкого и Городулина, либерала «по моде» и консерватора «по душе», Островский рисует подозрительно сходными красками.

Знакомясь с Глумовым, Крутицкий скажет ему: «Нам такие люди нужны...» Но ведь почти то же самое слышит молодой герой из уст Городулина: «Да, нам такие люди нужны, нужны, батюшка, нужны». Крутицкий объяснит: «Нам теперь поддержка нужна, а то молокососы одолевать начали». Городулин же в свою очередь заметит: «Дельцы есть, а говорить некому, нападут старики врасплох».

Реплики точно пересмешничают, аукаются друг с другом. Городулин говорит почти то же, что и Крутицкий, только навыворот. Собственным раздумьем, сознательным убеждением здесь и не пахнет, заметно лишь желание отличиться. Свои умозаключения Городулин строит как бы «от противного» по отношению к тому, что скажет Крутицкий. Этим достигается видимость поляризации двух позиций, притом что они странным образом напоминают друг друга. Один винит во всем «молокососов», другой «стариков», а смысл и причины социальных перемен тонут во тьме для обоих. И Крутицкий и Городулин остаются на одном, в сущности, уровне сознания, а их антагонизм носит временный и в значительной мере внешний характер. Ведь Городулин, как и Крутицкий, «важный барин», он возрос на одной с ним почве — крепостничества, и только ход событий сделал из него либерала, к тому же весьма ненадежного.

Это хорошо понял один из современников Островского — критик Е. Утин, свидетельство которого весьма ценно для нас. «Городулин,— пишет он,— это совершенно новый тип, уловленный Островским, тип, который сложился в последние несколько лет под влиянием суматохи, происшедшей в лагере слепых защитников рутины и всех основ старого, расшатавшегося здания»[1]. Городулин сам, таким образом, свя-

---

[1] Утин Е. Современные мудрецы//Вестник Европы. №1. 1869. С. 351.

зан происхождением с лагерем рутинеров, и если он спорит ныне с крепостниками, то это не серьезная идейная борьба, а домашнее недоразумение среди своих.

Сам по себе психологический тип либерала был, пожалуй, известен и прежде. Еще Денис Давыдов запечатлел его в звонких, насмешливых стихах:

Всякой маменькин сынок,
Всякой обирала,
Модных бредней дурачок,
Корчит либерала.

Нет сомнения, что Городулин и обирала, и «модных бредней дурачок», но есть в его характере и приобретения новейшего времени, отличающие его, скажем, от грибоедовского Репетилова: он деятель более крупного размаха и сам готовит себе успех, цинически присваивая плоды чужого красноречия.

Глумов, который всегда чует, кому что нужно, устраивает для Городулина настоящий концерт либерального пустословия: он бичует подобострастие к начальству, бюрократизм «форм и бумаг», требует, чтобы ему дали возможность стать лицом к лицу с «меньшим братом», а Городулин ведет себя как на аукционе,— он подбирает себе фразы для спича. «Нам идеи что! — с пленительной у Островского наивной откровенностью восклицает его герой.— Кто же их не имеет, таких идей! Слова, фразы очень хороши». «Меньшой брат», «насущные нужды», «увеличивать количество добра» — вся эта либеральная патетика приводит Городулина в восторг. Глумов же, к его изумлению, штампует эти фразы как машина, и их остается только записывать. Восхитившись очередной ораторской фигурой Глумова, Городулин восклицает: «Вот уж и это запишите». Так в мануфактурной лавке говорят: «Заверните мне еще и того ситцу».

Этот откровенный торг завершается тем, что Городулин скупает речи Глумова, так сказать, на корню, обещая взамен выгодное местечко. Сговор между двумя «порядочными людьми» совершается легко и без ненужных обиняков. Неужто Глумов не войдет в положение Городулина, которому завтра нужно говорить за обедом, «а думать решительно некогда»?

Впрочем, похоже, что Городулину некогда подумать не только до завтрашнего обеда, ему вообще некогда думать. Ну в самом деле, когда ему этим заниматься, если он то в суде, то на скачках, то в Английском клубе? И без услуг Глумова ему не обойтись.

Когда Щедрин в своем очерке «Легковесные» (1868) взялся за исследование социальной психологии современного либерализма, он отметил в нем те же черты, что привлекли внимание Островского. И прежде всего вырождение мысли, замену ее фразой, бессильным и ничтожным суррогатом идеи. «Увы! нам уж не до идей! — восклицает Щедрин.— Теперь мы с сожалением вспоминаем даже о словах, даже о тех скудно наделенных внутренним содержанием речах, которыми отягощали нам слух пустопорожние мудрецы!» «Бессвязный гул, который издает толпа «легковесных»,— продолжает Щедрин,— не только не имеет ничего общего с мыслью, но даже находится в явно враждебных к ней отношениях. Коли хотите, анализируя этот гул пристальнее, вы, конечно, рискуете отыскать в нем нечто похожее на внутреннее содержание, но это внутреннее содержание тем только и отличается от наглой бессмыслицы, что в основе его лежит доходящая до остервенения ненависть к мысли».

Один из щедринских «легковесных», глубокомысленный немец барон Швахкопф, во всеуслышанье объявляет: «Мой «мизль» — нет «мизль». Вот чисто городулинский лозунг!

Что проку в том, что Городулин, подобно другим героям комедии, любит порассуждать об «уме». «Мне кажется, нужно только ум и охоту работать»,— поучает он при первом знакомстве Глумова. Как и старичков-ретроградов, Городулина окутывает в пьесе плотная антиинтеллектуальная пелена. Различие тут одно: крепостники исходят злобой, их историческая никчемность, обреченность делает их «ненавистниками», слепыми и косными в своей приверженности старым порядкам; Городулин же, прилипающий к любой неопасной новизне, человек по природе добродушный, но, что называется, без царя в голове и к тому же одержимый тщеславием, пуще подчеркивающим его глупость.

Однако глупость еще не значит безразличие к выгоде. Выгоде не грубой, материальной, упаси господь, а обставленной всеми аксессуарами бескорыстного духовного порыва и общественного успеха. Щедрин учил понимать, что если «легковесный» волнуется, изгибается, цепляется, то не надо думать, что это шевелится его мозговое вещество: просто «где-то вдали мотается кусок». «Мой «мизль» — нет «мизль» — это ошарашивающее признание явилось на свет не зря и в самую безрадостную пору гарантирует изобретателю афоризма домашний уют, личную безопасность и устойчивый доход.

Таким образом, если в обществе катастрофически падает уровень сознательной мысли, в этом не меньше «ненавистников» повинны легковесные «мудрецы», наполняющие округу либеральным звоном и стенанием, готовые разменять любую серьезную мысль на мелкую монету расхожих фраз и кончающие тем же бессвязным любостяжательным гулом.

«МУДРЕЦ» В ЮБКЕ

И ретроград Крутицкий, и либерал Городулин — желанные гости в доме богатой вдовы Турусиной. «Барыня родом из купчих» — определяет ее Островский, и этим уже многое сказано. В ее доме еще держатся черты старомосковского уклада с его хлебосольством и набожностью, лампадками по углам и толчеей ворожей и странниц в задних комнатах и на кухне. А в нраве самой хозяйки суеверия замоскворецкой купчихи переплелись с замашками стареющей светской львицы.

На первый взгляд в этом характере нет ничего нового для Островского: все тот же тип богатой барыни, ханжи купчихи, знакомый нам по его старым пьесам из купеческого быта. Зачем нужен этот бытовой дивертисмент в политической комедии о «мудрецах»? Ради «московского» колорита? Или для того, чтобы свести в ее доме действующих лиц комедии?

Нет, фигура Турусиной слишком любопытна сама по себе, чтобы иметь лишь вспомогательное сюжет-

ное значение. Мы не ошибемся, если увидим в ней еще одного московского «мудреца», правда, на этот раз «мудреца» в юбке. Иными словами, Турусина тоже воплотила в себе разновидность умонастроений, без учета которых картина вырождения сознательной мысли, изображенная Островским, оказалась бы неполной.

Под крышей богатой дачи в Сокольниках вовсе не входят в оттенки либеральных или консервативных убеждений, а попросту, по старине веруют в чудесные знамения, совпадения, приметы, гадания ворожей и прорицания юродивых. Принимая у себя людей разных толков, Турусина хочет показать, что она чувствует себя выше не только консерватизма с либерализмом, но и вообще всякой «политики», преходящей злобы дня. «Я делаю добро для добра, не разбирая людей»,— потупив глаза, объясняет Турусина. Ей хочется думать, что она живет в «вечности», она не желает знать, о чем шумят современные витии. Какая реформа? Какие крепостные? Что за «новые суды»? Помилуйте, есть ли ей досуг заниматься всей этой суетностью! Она знает одно: существуют приятные светские знакомые, солидные люди — Мамаев, Городулин, Крутицкий, и что ей до их споров и недоразумений? Однажды порешив про себя, что ей важны лишь высшие, неземные заботы, она получает возможность прекрасно ладить со всеми к непременной собственной выгоде.

«Я знаю одно, что на земле правды нет, и с каждым днем все больше в этом убеждаюсь»,— говорит Турусина в конце пьесы. Но не надо думать, что ее глаза обращены к небу. Она не столько религиозна, сколько суеверна. Ее пугают дурные сны, случайные совпадения, недобрые приметы. Едва собравшись выехать из дому, Турусина велит откладывать лошадей, потому что в самых воротах женщина перешла дорогу экипажу... А тут еще встреча с правой стороны...

Когда исчезает искренняя вера, то в огромной прогрессии растут ее дешевые суррогаты — прорицания, предрассудки, приметы. Предрассудок захватывает место, оставшееся пустым после религии.

Существует известный психологический закон: что желаешь видеть, на что себя настраиваешь, то и по-

лучишь. Скромная дача в Сокольниках оказывается настоящим домом чудес. Островский не отказывает себе в удовольствии воссоздать эти чудеса, чтобы весело посмеяться над ними.

Стоит Турусиной в разговоре с Крутицким обронить реплику: «Вы странный человек», как появляется лакей Григорий и торжественно возвещает: «Странный человек пришел» (он имеет в виду странника). Стоит произнести слово «блаженство», как снова Григорий вырастает на пороге: «Блаженный человек пришел». Слово служит как бы заклинанием, вызывающим духов, и когда после бормотания Манефы: «К кому бедокур, а к вам белокур» — дверь открывается и входит белокурый Глумов, никто уже ничему не удивляется, и его принимают как избранного небом жениха для Машеньки.

Всякий спрос рождает предложение, причуды богатой барыни должны быть удовлетворены, и вокруг Турусиной возникает целый сонм гадальщиц, оракулов и пророчиц. Правда, и прорицатели ныне уже не те: разве можно сравнить темную крестьянку Манефу с прославленным Иваном Яковлевичем Корейшей? «Какая потеря для Москвы, что умер Иван Яковлич! — печалится Турусина.— Как легко и просто было жить в Москве при нем. Вот теперь я ночи не сплю, все думаю, как пристроить Машеньку: ну, ошибешься как-нибудь, на моей душе грех будет. А будь жив Иван Яковлич, мне бы и думать не о чем. Съездила, спросила — и покойна».

Что это, карикатурное преувеличение? Издевка? Ничуть не бывало. С Иваном Яковлевичем советовались не только по матримониальным делам, и не одни лишь суеверные барыни вроде Турусиной ездили к нему на поклон. Приятель Островского в молодые годы, известный «младославянофил» Тертий Филиппов задумал в 1855 году издавать журнал «Русская беседа» и в видах трудности этого предприятия не смог обойтись без совета с Корейшей. «Хочу Вас утешить прежде всего хорошими известиями о нашем журнале,— писал Т. Филиппов И. В. Киреевскому 19 сентября 1855 года... — Во 1-х я еще в августе был у Ив. Як. и спросил у него письменно: «Будет ли раб Тертий издавать журнал?» Ответ: «Из уст коего текла речь слаще меда». Это что-то лестное обознача-

ло»[1]. Рассказывая о пророчестве Ивана Яковлевича, Т. Филиппов еще словно не выбрал тона и колеблется между иронией и серьезностью. Но то, что он на всякий случай («а вдруг поможет?») решил посоветоваться с Корейшей об издании журнала, свидетельствует о том, что суеверия Турусиной, запечатленные Островским, не слишком, так сказать, индивидуальны и относятся скорее к некой «типологии ума».

Среди разных видов унижения и компрометации мысли, изображенных в комедии Островского, свое место занимает, таким образом, и религиозное ханжество, безверие, прикрываемое напускной набожностью. Ему тоже надлежит быть выставленным в той кунсткамере человеческой глупости, какую соорудил драматург, защищая человеческий разум.

Тяжело, душно от всех этих оттенков людской глупости и пошлости... Но наше путешествие по сценической «стране дураков» еще не закончено, и я тороплюсь очистить авансцену для появления главного героя комедии и главного «мудреца» — Глумова.

ПРОДАННЫЙ УМ

Если б не Глумов, комедия о «мудрецах» могла бы, пожалуй, стать идеальной пьесой для кукольного театра. В самом деле, Крутицкий, Мамаев, Городулин, Турусина — что это, как не куклы с их застывшими в папье-маше сатирическими гримасами, яркой характерностью поз и ужимок? Крутицкий, в голове которого словно спрятан хриплый органчик, готовый в любую минуту исполнить любимую мелодию щедринских градоначальников — «не потерплю»... Городулин, столь легковесный, что при каждом шаге едва не отрывается от земли и вот-вот взлетит на воздух... Любопытно было среди иных возможных трактовок «Мудреца» увидеть его поставленным в традициях сатирического народного лубка, скоморошьей комедии, театра Петрушки, где, кстати, тема ума и глупости всегда была в чести. Чего стоит одна фигура Ивана-дурака, одерживающего верх над важ-

[1] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ). Ф. 236. Оп. 1. Ед. хр. 142.

ничающими «умниками»! А сколько других возможностей для злободневных политических интермедий давала непритязательная форма русской «комедии дель арте»!

Один лишь герой пьесы Островского, но зато главный ее герой, никак не втеснится все же в рамки кукольной комедии, сатирического балагана. Можно сколько угодно презирать и ненавидеть Глумова, но куклой назвать его нельзя. Для художественного воплощения такой фигуры потребны более тонкие и сложные средства психологического реализма.

Среди действующих лиц комедии Островского, в пестром хороводе сатирических масок мы не сыщем ни единого положительного героя. Но вся расстановка персонажей в пьесе такова, что Глумов как бы перехватывает вакантное место, оставшееся пустым.

Молодой, удачливый, веселый и сценически эффектный герой на протяжении четырех актов дурачит всех, совершая стремительную карьеру, легко демонстрирует свое превосходство над окружающими и, как заправский жён-премьер, ведет любовную интригу. Он без труда завоевывает сердце Мамаевой, а посватавшись к Машеньке, мгновенно оттесняет своего соперника, гусара Курчаева,— словом, с какого конца ни возьми, это настоящий герой-любовник, обаятельный и непобедимый. И даже его катастрофическое падение в пятом акте кажется случайным недоразумением: он еще будет иметь возможность поправить свою репутацию и возродить былую славу «добродетельного человека».

Эти слова — «добродетельный человек» — Островский ставит в столь компрометирующий контекст, что обнажается их полемическое жало. Драматург точно заранее обороняет себя от возможных упреков в том, что не дал в своей комедии «светлого противоположения» сатирическим монстрам, не вывел героя, который мог бы стать примером для подражания, средоточием всех чаемых добродетелей. На это привычное требование он отвечает насмешливым парадоксом, предлагая вниманию публики героя-авантюриста.

Обескураженный своим поражением в борьбе за Машеньку и двести тысяч ее приданого, Курчаев объясняет, что Турусина ищет для своей племянницы то, что «так редко бывает», а именно «добродетель-

ного человека». «Я и пороков не имею, я просто обыкновенный человек,— говорит неудачливый жених.— Это странно искать добродетельного человека. Ну, не будь Глумова, где бы она взяла? Во всей Москве только он один и есть».

Лукавая усмешка автора промелькнула в этих словах самого бесцветного, но, пожалуй, и наиболее безобидного героя комедии. Островский доверил ему произнести то, что хотел бы сказать сам. И публика должна была оценить тайный яд этой реплики о «добродетельном человеке», даже если не угадала ее литературного первоисточника, связывающего драматурга с очень важной традицией. Ведь это не кто иной, как Гоголь, решившись объясниться с читателем в главе XI «Мертвых душ», впервые создал ироническую апологию идеального героя — «добродетельного человека».

«А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят,— писал Гоголь.— Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку: потому что праздно вращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца».

Невозможно представить себе, чтобы Островский не знал или позабыл эти знаменитые слова. И когда его Курчаев говорит, имея в виду все того же Глумова: «Еще с кем другим я бы поспорил, а перед добродетельным человеком я пас...» — драматург без сомнения держит в памяти рассуждение Гоголя, направленное против слащавых поправок к строгому реализму. Подобно автору «Мертвых душ», Островский «припрягает» коренником, движущим действие в комедии, подлеца Глумова, как бы узурпировав для него место на подмостках, принадлежавшее по традиции положительному герою.

Русская сцена шестидесятых годов знала тип вос-

торженного реформатора, молодого либерального чиновника или помещика, декламирующего монологи о борьбе с невежеством и корыстью, возвещающего в пылких речах с авансцены «зарю новой жизни». Партер и ложи Александринского театра аплодисментами встречали, к примеру, эффектные выходы актера Нильского — создателя прочного штампа добродетельного героя, мужественного красавца, одержимого «гражданской скорбью». Он был безупречно честен, добр и хорош, но это уже почти не имело отношения к индивидуальному творчеству актера или драматурга. Все роли Нильского казались одной его ролью. В своих театральных обозрениях Щедрин писал о Нильском-типе, Нильском-амплуа. В сознании публики сложился мало-помалу устойчивый образ молодого прогрессиста, еле заметно варьировавшийся от пьесы к пьесе, начиная с «Чиновника» Соллогуба, где обаятельный, дерзкий Надимов обличал взятку и департаментские злоупотребления, заодно завоевывая сердце прелестной графини, и кончая «Метелью» Назарьева, где вернувшийся из Бельгии с намерением наладить в русской деревне фермерское хозяйство молодой герой восклицал под занавес: «Да, не те песни в селах, в них звучит и слышится обновление, радость, новая жизнь на Руси... Нам нужно радоваться, судьбу благословлять, что родились в такое время, как наше».

Иго «добродетельного человека» на сцене можно было свергнуть, лишь обнаружив на его месте очевидный его антипод. Грубой реальностью своего облика Глумов заслонил бесплотную тень «добродетельного человека». Антигерой, или, лучше сказать, павший положительный герой комедии, заявил дерзкую претензию стать новым «героем времени», по крайней мере героем в том обществе, какое его окружало.

Суть сложной и как бы многослойной фигуры Глумова приоткрывается не сразу. Пока мы вглядываемся в красивый профиль белокурого, с «интересной бледностью», как говорили читательницы Марлинского, молодого человека, воображение услужливо подсовывает нам готовые подобия и литературные параллели.

Нет, его внешность лжет, это не романтический ге-

рой. Первое, что противоречит этому и сразу кидается в глаза,— черты приспособленца и подлипалы в лощеном молодом красавце. С каждым нужным ему человеком он такой, каким его ждут и хотят видеть. С Мамаевым — глуповат и робок, с Крутицким — послушен и исполнителен, с Городулиным — красноречив и боек, с Турусиной елейно тих и набожен. Он на лету схватывает несложный набор любимых тем и манеру выражения лица, с которым разговаривает, и перевоплощается искусно и неуловимо, как протей. В конце концов, в этом московском мирке все понемногу играют свои роли, почему бы не поиграть и Глумову?

Если дядюшка ругает время («нынче время такое...»), Глумов гнусавит в тон ему, почти пересмешничая, но с пресерьезной миной на лице: «Преподавание нынче, знаете...» Мамаеву, как мы помним, многого не надо, и поддакивание, «таканье», по известному в те времена словечку княгини Дашковой, он принимает за ум в собеседнике. Но стоит дядюшке покинуть апартаменты Глумова и появиться шарлатанке Манефе, как наш герой мгновенно сбрасывает прежнюю маску и натягивает другую.

Манефа *(Глумову)*. Убегай от суеты, убегай!

Глумов *(с постным видом и со вздохами)*. Убегаю, убегаю.

Если слушать одни лишь ответы Глумова, не слыша того, что говорит ему Манефа, и то сразу заметно, что он переменил собеседника. «Не знаю греха сего», «Ох, чувствуем, чувствуем» — какая-то приторная старушечья елейность полилась с его языка. По ответным репликам Глумова всегда безошибочно можно определить, с кем он в данный миг разговаривает.

Глумов, который приспосабливается, льстит, подлаживается,— такой образ может показаться новой разновидностью втируши Молчалина. Автор комедии как будто заинтересован в том, чтобы это сходство с грибоедовским героем было замечено. Оказавшись наедине с Мамаевой и давая ей себя обольстить, Глумов с рискованной откровенностью пользуется репликами своего литературного предшественника. Отвечая на заигрыванье тетушки, он говорит ей, что мог бы

иметь успех разве что у старухи, платя ей «постоянным угождением»: «я бы ей носил собачку, подвигал под ноги скамейку, целовал постоянно руки...» — «А молодую разве нельзя полюбить?» — кокетничает Мамаева. «Можно, но не должно сметь»,— отвечает известным молчалинским афоризмом вошедший во вкус своей роли Глумов.

Лживая и льстивая мать Глумова, глаза которой так и ездят по лицу от медоточивого умиления, будто невзначай подтверждает версию о молчалинском складе характера своего сына. Если верить ее словам, Глумов едва ли не с пеленок был мальчиком на удивление покорным, ласковым и начальстволюбивым. «Уж никогда, бывало, не забудет у отца или матери ручку поцеловать; у всех бабушек, у всех тетушек расцелует ручки... А то один раз, было ему пять лет, вот удивил-то он нас всех! Приходит поутру и говорит: «Какой я видел сон! Слетают ко мне, к кроватке, ангелы и говорят: люби папашу и мамашу и во всем слушайся! А когда вырастешь большой, люби своих начальников...»

Фу, как приторно! Не переслащила ли старуха? Можно подумать, что мы имеем дело с простым двойником Молчалина. Но почему, собственно, мы должны брать всерьез показания Глумовой? Они не могут служить достоверной характеристикой героя хотя бы потому, что мать лишь выполняет отведенную ей роль в заговоре сына.

То, что Глумов плут и приспособленец, долго не замечают лишь действующие на сцене лица; из зрительного зала это видно, так сказать, невооруженным глазом. Репутацию простака и тихони пытается присвоить себе герой-авантюрист, предприимчивый и дерзкий. Задумав свою аферу, он заранее рассчитывает ее во всех деталях, как военную операцию, и, стоя за своей конторкой, словно Наполеон перед Аустерлицем, объявляет матери, что решил «идти напролом». С первой же минуты он действует уверенно и цинично, даже с известной лихостью, с шиком ведя опасную игру, и в этом, как ни странно, есть что-то привлекательное для зрителя. Отрадно видеть, как он дурачит этих пошлых «мудрецов»!

Правда, делает он это с редкой беззастенчивостью. Изложив за Крутицкого его «прожект», Глумов с

той же охотой берется написать для Городулина антикритику на сочинение генерала. Да ведь и впрямь, кому же лучше знать свои слабые места, как не самому автору! Умелого владения литературным ремеслом у Глумова не отнять, и он готов продать свое умение тому, кто дороже заплатит.

А все же Глумов не просто мелкий прихлебатель, и, чтобы оттенить особенность его характера, Островский ставит рядом с ним жалкую фигурку откровенно продажного газетчика, охотника за скандальчиками и пикантными сенсациями, растленного интригана и вымогателя Голутвина. Несмотря на весь свой цинизм, Глумов не Голутвин, как, несмотря на все свое краснобайство, он не Городулин и, несмотря на все приспособленчество, не Молчалин. Быть может, Глумов и несет в себе отчасти приметы одного, и другого, и третьего, но за вычетом всех знакомых нам черт в этом образе остается нечто, что придает ему главную силу и новизну и что концентрируется в понятии «глумовщина».

Среди летучих, ускользающих обличий героя вызывает интерес еще одно. На наших глазах стерев с лица подхалимскую улыбку Молчалина, Глумов легко оборачивается неподкупным Чацким. В беседе с Городулиным он так и сыплет скрытыми цитатами, настриженными из монологов грибоедовского героя: «Служил, теперь не служу, да и не имею никакой охоты», «Уменья не дал бог» и т. п. А в объяснении с Мамаевой, напоминающем пародию на любовную сцену, где и сам Глумов — карикатура на героя-любовника, он снова разыгрывает роль Чацкого и даже роняет то слово — «Я сумасшедший»,— которое в комедии Грибоедова, неосторожно сорвавшись с уст Чацкого во время объяснения с Софьей, дает завязку драматической интриге. Наконец, и в финале пьесы, что не раз замечала критика, Глумов совсем в духе Чацкого выступает обличителем той среды, в которую сам так рвался.

Глумов повторяет Чацкого своим неуважением к окружающему обществу, гордым сознанием, что он выше тех людей, от которых зависит и с кем по необходимости должен знаться. Настает минута, когда он оказывается один против всех. Разоблаченный в двойной игре, он обливает открытым презрением тех,

пред кем недавно пресмыкался, и в этом качестве может вызвать неподдельное восхищение собою. Что ни говори, а приятно, когда находится человек, способный выставить надутое ничтожество в смешном свете!

В монологах Глумова встречаются настоящие сатирические перлы. Вот он объясняет Городулину, как необходимо вести себя, чтобы понравиться начальству: «Не рассуждать, когда не приказывают, смеяться, когда начальство вздумает сострить,— думать и работать за начальников и в то же время уверять их со всевозможным смирением, что я, мол, глуп, что все это вам самим угодно было приказать. Кроме того, нужно иметь еще некоторые лакейские качества, конечно, в соединении с известной долей грациозности: например, вскочить и вытянуться, чтобы это было и подобострастно и неподобострастно, и холопски и вместе с тем благородно, и прямолинейно, и грациозно. Когда начальник пошлет за чем-нибудь, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-марш и обыкновенным шагом». Этому монологу не откажешь в сатирической едкости. Конечно, Глумов и тут разыгрывает некий спектакль, на этот раз либеральный — в честь Городулина, но в его словах чувствуешь не одну лишь игру, а и неподдельный жар человека, дорвавшегося до того, чтобы высказать вслух неприятные истины, хотя бы и напялив на себя шутовской колпак.

А в то же время есть что-то зыбкое, двоящееся, бесовское в этой постоянной смене ликов... Так кто же он, наконец, этот полугерой, полуподлец, странная смесь Молчалина с Чацким?

Понять это позволит одна важная особенность сюжета — тайный дневник, который ведет Глумов. Чего только не наслышался в свое время Островский из-за этого злополучного дневника! Большинство рецензентов пьесы считали эту подробность лишней, странной и в лучшем случае согласны были примириться с ней как с сюжетной уловкой. Если согласиться с тем, что Глумов подлец и подхалим, рассуждали критики, то при чем здесь дневник? Обличительные филиппики глумовского дневника запутывают вполне ясный характер, непредвиденно осложняют его логику. «Мы, разумеется, не настаи-

вали бы на этой неестественной, фальшивой черте характера Глумова,— писал «Вестник Европы»,— если бы она была мимоходною и стояла бы на втором или третьем плане... К несчастью, черта эта играет главную роль» (№ 1, 1869, с. 343, 344).

Противоречивость характера сбивала с толку. Помилуйте, какая еще нужна сложность в типе прихлебателя и лицемера, известном от века?

«Дневник этот, введенный автором для развязки комедии,— писал критик газеты «Неделя»,— нарушает художественную правду комедии. Такой негодяй, как Глумов, едва ли стал бы вести дневник с лирическими откровениями и рассказами о своих собственных подлостях» (№ 48, 1868). «Мы сильно сомневаемся,— поддерживал тот же взгляд другой критик газеты,— в том, чтоб господин, решившийся пресмыканием и лестью проложить себе дорогу, заводил себе дневник для изливания своей желчи и негодования по поводу людской пошлости. Романтизм и мошенничество едва ли вяжутся между собою» («Неделя», № 49, 1868). Дневник мешал простому, знакомому, черно-белому толкованию, и оттого его сочли лишним.

Спору нет, сама по себе история с похищенным дневником, открывающим тайный умысел героя,— знакомая пружина французской комедии положений, избитый прием, стоящий в одном ряду со случайно вскрытым чужим письмом, перехваченной запиской и т. п. Но в пьесе Островского дневник незаменим для иной цели, для понимания Глумова как социального типа, впервые очерченного в литературе. Насколько беднее, площе оказался бы этот характер, не будь пресловутого дневника, тайно вести и бережно хранить который вряд ли стал бы заурядный подлипала и проходимец.

Будто устав от дневного обмана и лицедейства, Глумов сбывает по вечерам в этот дневник тайную свою желчь, в нем ведет «летопись людской пошлости». Оставшись наедине с самим собой, он словно сваливает с плеч постылую чужую одежду, разгримировывает лицо и дает волю накипевшему чувству презрения к тупице Крутицкому, либеральному пошляку Городулину, ханже Турусиной. На этих страницах он мстит им за свое дневное унижение. И зри-

тель с необыкновенной ясностью понимает, что в этой сценической «стране дураков» один Глумов умен и талантлив, действительно умен и по-настоящему талантлив. Он наблюдателен, остер и приметлив, а главное, он отлично знает, в чем зло, он смеется над глупостью и фальшью, он всему, казалось бы, сознал цену, но сделал для себя деловой практический вывод. Вывод этот звучит примерно так: если способный, деятельный человек не хочет пропасть и затеряться, если он надеется выйти победителем в жизненной борьбе, ему неизбежно — времена таковы — следует стать подлецом.

В черновых вариантах комедии Глумов первоначально звался Лазенков, потом Лазутин. На этой стадии работы образ героя-пролазы, очевидно, не оторвался еще вполне от молчалинского типа, не обрел самобытного существования. Но едва закончив начерно комедию, Островский перечеркнул повсюду имя Лазутина и, закрепляя найденный им новый характер, написал сверху над каждой зачеркнутой строкой: Глумов. Хитрая фамилия! Глумов — не Умов, но ум словно запрятан в середку этого слова, хотя и звучит в нем приглушенно, еле слышно. Зато поверх этого значения громко заявляет себя другое: глумиться — значит смеяться, издеваться, уничтожать, но нехорошо смеяться, насмешничать с недобрым чувством.

Тут и проясняется вполне и до конца отличие Глумова от Молчалина. Люди молчалинского типа проходят «путь наверх», усваивая по дороге взгляды начальства, добросовестно приспосабливаясь к чужим мнениям и привычкам, органически притираясь к ним, вживаясь в них, как в новую свою кожу. Но не таков Глумов, ни на минуту не забывающий, что носит чужую маску: он ненавидит обманываемых им людей, и про него нельзя даже сказать, что он приспосабливается; нет, он обдуманно и целеустремленно ведет двойную игру.

Внезапная, стремительная афера Глумова напоминает хорошо поставленный социальный эксперимент. Конечно, главная цель героя — карьера, но по пути он не прочь позабавиться и проверить личным примером, насколько это в принципе доступно для умного человека — пользуясь простейшими приемами

социальной мимикрии и приняв в расчет обычные человеческие слабости, проложить дорогу к успеху. В строительстве Глумовым воздушного замка, возведенного без всякого фундамента, на одной лишь лжи и обмане, есть элемент если не бескорыстной тяги к познанию, то во всяком случае свободной игры сил, дерзкого озорства, смелой пробы. Помимо всего иного, Глумов бесспорно способный и обаятельный комедиант, ему доставляет наслаждение его опасная игра: с какой легкостью, свободой и, едва не сказал, вдохновением дурачит он своих собеседников! Веселые огоньки вспыхивают у него в глазах, когда он обводит вокруг пальца надутого важностью дядюшку. А как дерзко, с какой вызывающей иронией вставляет он в свою речь литературные цитаты, присваивая себе то слова Чацкого, то реплики Молчалина и рассчитывая при этом на дремучее невежество окружающих, которые и впрямь не замечают этого, как не замечают и того, что льстивость Глумова граничит с издевательством. Он и поглядывает на собеседника чуть иронически, давая нам понять, что, даже захлебываясь комплиментами, он сохраняет точную дистанцию, холодно фиксируемую его рассудком, между лестью и подлинным своим отношением к человеку, которого улавливает в свои сети.

В мире мнимостей, где видимость послушания важнее действительной покорности, а изъявления ценятся выше поступков, легко обольщаются самыми внешними заверениями в преданности, и Глумов покупает доверие своих слушателей вызывающе дешевыми средствами. В разговорах с Мамаевым или Турусиной он балансирует на той опасной грани серьезности и издевки, где, глядя со стороны, насмешка очевидна; ее не чувствует лишь сам осмеиваемый «мудрец». Малейший пережим грозил бы выдать с головой заигравшегося насмешника, но в этом деле Глумов виртуоз и раскусить его не так просто.

Итак, перед нами некий бес, и не самого малого калибра,— остроглазый, наблюдательный и едкий, в безукоризненном черном сюртуке и с обаятельными манерами. Но в Глумове мало видеть легковесного и удачливого пройдоху-авантюриста, героя плутовской комедии. В нем должна чувствоваться уверенная в себе хищная сила, а его цинизм тем страшнее,

чем внешне привлекательнее он может выглядеть.

В холодном блеске своего скепсиса Глумов не знает святынь, он на все поглядывает небрежно и свысока и не различает правых и виноватых. «Ироннист» такого склада решительно во всем находит предмет для остроумия и издевки: трусость и мужество, подлость и благородство, дурные и добрые поступки уравнены для него в цене. Насмешка всегда создает иллюзию превосходства, но напрасно было бы искать в душе Глумова хотя бы слабую тень положительного содержания: внутри у него — чистый нуль, ледяная утроба.

Истлевшая совесть Глумова рассмотрена драматургом как бы во времени, с указанием на предысторию и причины случившихся с ним перемен. В изучении психологии подлости обычно ускользает сам момент решения, а с него-то и начинает Островский. Глумов впервые возникает перед нами в переломный миг его жизни, когда он прощается со своим прошлым, с порой молодого либерализма, забавами детского вольнодумства, приевшимися с летами. Прежде он только злился да писал эпиграммы на всю Москву. Это мальчишество, как и следовало ожидать, не принесло ему ни славы, ни денег. Ему надоело обличать. Он готов решительно переменить жизнь, и первый шаг к этому — поиски богатой невесты и денежного места.

Начальный монолог Глумова, где он не стесняясь излагает свой план, как «подделаться к тузам», может показаться слишком наивным в своей грубой откровенности. Обычно человек вплывает в подлость с большой постепенностью и оглядками, ища для себя благовидных оправданий. Но не исключен и такой случай — крутого внутреннего поворота, цинизм сознательного, не камуфлируемого даже для себя, для своей совести решения: уж не махнуть ли на все рукой, не зажить ли, попросту говоря, «применительно к подлости»?

И здесь особенно важна идейная «родословная» героя. Должно быть, Глумов наговорил на себя, когда, желая понравиться Крутицкому, уверял его, что стычки с полицией случались у него в молодости оттого, что он «покучивал». Не правильнее ли предположить, что в студенческие годы автор ядовитых

эпиграмм отличался и в более опасном вольнодумстве? Но прошло время, и герой убедился, что объекты его сатиры продолжают благоденствовать и вообще все стоит на прежних местах, а он лишь зазря тратит свой порох. Ничего не добившийся честным путем, досадующий на свою личную неустроенность, Глумов решает подороже продать свой ум. Ему кажется обидным, что кругом преуспевают подлецы, люди, которым и продать-то, кроме собственной подлости, нечего. А он, человек в тысячу раз способнейший, чем все они, должен почему-то прозябать в нищете и безвестности.

Проснувшись однажды утром, он отчетливо понимает, что быть честным глупо,— одни прорехи в кармане да неприятности. Люди почтенные и преуспевающие вправе глядеть на него с обидным снисхождением: уж не дурак ли ты, братец, если не умеешь устроить свою жизнь получше? Глумов не может допустить, чтобы его сочли оставшимся в дураках. В самом деле, что пользы негодовать, обличать, открыто смеяться? — рассуждает он. Все равно плетью обуха не перешибешь, против рожна не попрешь, как записано в скрижалях народной мудрости, и не более ли смысла в том, чтобы подумать о себе. Является соображение, что в конце концов и жизнь у человека одна, и годы проходят — так не все же оставаться в жалкой зависимости от случая, пропадая в безденежье и ничтожестве на нижних этажах жизни?

Нет, довольно, он не будет чистоплюем, он покажет себя, он не хуже других знает, как можно устроить сытую жизнь и успешную карьеру в мире «мудрецов». Кому-кому, а ему-то ничего не стоит их одурачить: ведь с какого боку ни возьми, он на десять голов выше любого из них.

Глумов напоминает человека, который долго стоял скептическим наблюдателем за спинами игроков и смотрел на зеленое сукно ломберного стола. Он видел, какие промахи, какие детские ошибки совершают они на каждом шагу. Ух, как бы он их всех переиграл, имея на руках такие карты! Вот только беда, играть с этими партнерами в их игру стыдно. Но отчего же стыдно? Ничуть не стыдно. Для этого надо только перестать быть, как они это называют,

чистоплюем, надо сесть за один с ними стол и принять условия игры. И Глумов их принимает.

Поначалу, правда, он оставляет еще какую-то лазейку для неспокойной совести. Он хочет быть честен хотя бы наедине с собой. Но как это не просто — быть честным по расписанию, в определенные дни и часы! Глумов тешит себя мыслью, что в глубине души он не отказался от своего взгляда на тех людей, перед которыми вынужден пресмыкаться, и лишь прячет свое к ним отношение в дневник. У него есть даже какая-то надежда, укрепившись «на прочном фундаменте», сделать извлечения из своих записей, чтобы осрамить важничающих глупцов.

Однако все это не более чем иллюзия. Вступившему на скользкую тропу карьеры человеку поначалу бывает беспокойно, и он утешает себя мыслью, что надо набрать силы, приобрести известное положение и тогда уже использовать в благородных целях преимущества своего ума и дарования. Но это обычный самообман. Человек пропадает в тот самый миг, как только он сознательно решает заключить первую сделку с совестью, потому что, поднявшись на следующую ступеньку успеха и карьеры, он только и думает что о еще и о еще следующей. Та, на которой он стоит сейчас, кажется ему низка для нападения. Фундамент, на котором он хотел укрепиться, чтобы начать действовать, никогда не будет для него достаточно прочным, и, апеллируя к благородной цели, он только успокаивает или обманывает себя, пока не решится порвать последние нити, связывающие его с честным прошлым. Именно так кончает Глумов, проклиная свой дневник как несчастную слабость, приведшую его к разоблачению: «Зачем я его завел? Что за подвиги в него записывал? Глупую, детскую злобу тешил». Отныне он никогда уже не впадет в это ребячество и, пускаясь в новую аферу, будет сжигать за собою все мосты, оставаясь неуязвимым.

Действующие лица комедии постоянно аттестуют Глумова так: «честный человек», «порядочный человек». Это понятно: кто поддакивает, тот нам и мил. Но любопытно, что даже мошенники, связанные круговой порукой, вынуждены объясняться между собой с помощью нормальных нравственных понятий чело-

веческого языка. «Да честно ли это?» — срамит Глумов Голутвина, собравшего на него компрометирующее досье, и эта реплика достаточно комична в устах полнейшего циника. В свою очередь Голутвин, торгуясь с Глумовым из-за позорящих его бумаг, произносит преуморительную фразу: «Вы не умеете ценить чужого благородства оттого, что в вас своего нет». Забавно слушать этот диалог повздоривших между собою подлецов, руководящихся гангстерским кодексом чести и видящих единственный ключ к успеху в победительной силе наглости. Тем замечательнее, что и они вынуждены пугать друг друга понятиями из нравственного лексикона, потому что можно их перелгать, извратить, запутать, но окончательно убить их авторитет — нельзя.

Конечно, в карьерном, прагматическом смысле можно считать силой Глумова то, что он отбросил всякие церемонии в своей рискованной игре и не оглядывается на мораль. Его неудача временна, и с такими правилами, каких он решил держаться, успех в битве жизни наверняка обеспечен ему.

Однако природа человека как существа общественного устроена так, что карьеризм и талант, ум и пресмыкательство взаимно отрицают друг друга. Оподлившись, человек глупеет, и талант мало-помалу оставляет его, прилепляясь к ничтожным и фальшивым целям. Когда поднимается одно плечо у коромысла весов, опускается другое... Но неужели однажды ночью, оставшись наедине с самим собою, Глумов не испытывает прилив холодного ужаса за выбранную им судьбу, за предательство своего ума? Или все это пустая морализация, чушь, идеалистические бредни, и ничего такой человек не вспомнит, не ощутит, а, случайно проснувшись среди ночи, с удовольствием подумает, что спит в удобной, мягкой постели в богатом и благоустроенном собственном доме, сладко зевнет и повернется на другой бок? Кто знает! Твердо известно лишь одно — наказание уже совершилось, потому что без нравственной опоры, морального стержня ни таланту, ни уму его нет дороги: он обречен падать и вырождаться.

Для Островского-просветителя в истории Глумова заложен драматический смысл: эпоха реакции, пореформенного безвременья плодит не только глуп-

цов-ретроградов и либеральных болтунов, мнящих себя руководителями общественного мнения. Бывает, что умных, даровитых людей приводит она к распродаже ума, духовному предательству. Мы не найдем, пожалуй, во всем творчестве драматурга другого примера столь острой и бескомпромиссной социальной критики.

Тип Глумова был настоящим открытием Островского-психолога, но это оказалось замеченным не сразу. А. С. Суворин (Незнакомец) писал в «С.-Петербургских ведомостях», что, по его мнению, герой комедии Островского «вовсе не тип, а случайность, положение его не типическое, а случайное, зависящее от глупого дяди...» (№ 301, 1868). Для другого критика той же газеты, В. Буренина, Глумов — «герой дюжинной французской комедии, не имеющий никаких существенных характеристических черт» (№ 11, 1869).

Был, однако, один современник Островского, который и в этом случае понял его лучше других, правда, выразил это не совсем обычным способом — не в театральной рецензии и не в критическом отклике.

С начала семидесятых годов персонаж по имени Глумов стал мелькать на страницах журнальных фельетонов и сатирических обозрений Щедрина. Щедрин продлил жизнь героя комедии «На всякого мудреца довольно простоты» в своем творчестве и тем самым закрепил его общественное значение.

Глумов встречался читателю Щедрина в «Недоконченных беседах», циклах «В среде умеренности и аккуратности» и «Круглый год», в романе «Современная идиллия», в «Письмах к тетеньке» и «Пестрых письмах». Как ни странно, в новом портрете Глумова не сразу узнали старого знакомца. Эта фигура получила в сочинениях сатирика такое самостоятельное значение, что даже историки литературы упустили из виду его генеалогию, и щедринского Глумова вплоть до наших дней часто считают простым однофамильцем героя Островского.

Между тем Щедрин и не думал скрывать, что, подобно Ноздреву, Молчалину или Рудину, которые также завербованы его сатирой, он заимствовал и этот тип из известного литературного источника, сохраняя психологический стержень популярного ха-

рактера. Щедрин по обыкновению трактовал его открыто политически. Но сквозь самобытные сатирические краски отчетливо просвечивал контур старого оригинала.

В отличие от современной Островскому критики, Щедрин распознал в Глумове тип человека, который, при всем своем житейском цинизме, мало напоминает заурядного подлеца и прихлебателя: иронический наклон ума, презрение к глупости и пошлости ставит его неоспоримо выше окружающей среды. Цинический собеседник, пугающий порой рассказчика своей грубой откровенностью, помогал автору развенчивать либеральные иллюзии, не вызывая лишнего беспокойства цензуры. Но моральная ненадежность, беспринципность Глумова отделяли, понятно, резкой чертой автора от героя.

Итак, щедринский Глумов — это человек сороковых годов, сверстник и давний приятель рассказчика, когда-то отличавшийся умеренным вольномыслием, но давно похоронивший всякие надежды и упования. Умный, талантливый, едкий, но опустошенный интеллигент, он обладает способностью самое отрадное, по словам автора, явление жизни ощипать и сократить до таких размеров, что в результате оказывается выеденное яйцо или пакость. Стоит рассказчику замечтаться и предаться напрасным обольщениям, как Глумов возвращает его к реальности. Он рассуждает озлобленно, резко и любит задавать рискованные вопросы, например: «Куда девалось молодое поколение?» или «Почему у нас нет критики?» В «Недоконченных беседах» Глумов навещает время от времени рассказчика-автора и пугает его ложными известиями о запрещении его произведений, пытаясь тем самым, по его словам, «остепенить малодушие». Он холодно исследует, до какой степени растерян и запуган автор, и ставит перед ним каверзный вопрос: почему литературное ремесло у нас так поставлено, что, занимаясь им, трудно оставаться порядочным человеком?

Ради острого словца Глумов не пожалеет ближнего, но и к себе он достаточно беспощаден. Он сознает, что сам пропитан насквозь нравами крепостного права, и в минуту откровенности выворачивает перед собеседником свою неприглядную изнанку, при-

знавая, что нет для него «удовольствия выше, как на травлю смотреть». «Я все газеты перечитываю, чтобы быть, так сказать, очевидцем всякого удара, наносимого связанному человеку... И смекаю, что зрелище травли не есть человека достойно, да нутро вот унять не могу».

Щедрин еще углубил и политически заострил двойственную природу героя Островского: его критицизм, скептическую трезвость и циническое отношение к людям и жизни, доходящее до какого-то нравственного садизма. В щедринских сатирах Глумов постоянно движется в этих противоположностях. С одной стороны, он рассуждает о значении «стыда» и, встретив на улице либерала Балалайкина, без всяких околичностей обзывает его «балалайкой бесструнной». А с другой стороны, обаяние скептицизма Глумова так внешне и непрочно, что о нем по существу только и можно что сказать: «И ты — раб с головы до ног, раб, выполняющий свое рабское дело с безупречностью и в то же время старающийся с помощью целой системы показываемых в кармане кукишей обратить свое рабство в шутку» («В среде умеренности и аккуратности»).

Знакомый герой Островского, поставленный в условия новой политической ситуации, видоизменял в согласии с нею проявления своего характера. В сочинениях Щедрина восьмидесятых годов, в пору вновь усилившейся реакции, в Глумове стали доминировать черты страха, растерянности: он, кажется, желает теперь одного — забиться в тихий угол и не раздражать начальство даже умеренной бравадой.

В «Современной идиллии» Глумов, не дожидаясь специальных указаний, первым смекает, что пришла пора «годить», то есть затаиться, и не проявлять своих общественных симпатий и антипатий. Настоящее представляется ему безотрадным, а его взгляд на будущее еще более пессимистичен. «Будешь и к ранней обедне ходить, когда момент наступит»,— говорит он, обдавая автора холодом мрачных предчувствий. Глумов становится еще осторожнее, двусмысленнее в своих речах и поступках. На вечеринке у квартального Ивана Тимофеевича он ловко поворачивает вопрос о бессмертии души, ставя его в зави-

симость от того, «как начальство прикажет». А о новой системе образования высказывается в том духе, что «сочувствовать реформам можно, но с оговоркой о готовности переменить свое мнение в случае приказания начальства». Здесь же мы находим Глумова и в уже знакомом нам по пьесе Островского амплуа: навострившись на составлении «прожектов» для Крутицкого, Глумов у Щедрина исправляет «Устав о благопристойности», стараясь обосновать в нем мысль об общедоступности обывательских квартир. Конечно, он должен перещеголять в изъявлении благонамеренности своих патронов и потому предлагает, чтобы каждая квартира имела отныне два ключа — один у жильца, другой в квартале.

В «Письмах к тетеньке» у Глумова изредка еще встречаются странные рецидивы его былой скептической трезвости и проницательности. Так, он утверждает, что никогда еще не бывало хуже, чем теперь, и предостерегает автора от малодушия, советуя писать только правду. Но тут же незаметно для себя соскальзывает на знакомую стезю, ставя вопрос: «Что лучше и целесообразнее: скромное ли оцепенение или блудливая повадливость?»

Наконец, в «Пестрых письмах» Щедрин характеризует Глумова как «мудреца», у которого на всякий вопрос ответ готов. Глумов знакомит своих друзей с наилучшими приспособительными приемами и сам только то и делает, что приспосабливается. Только раз, в конце пятидесятых годов, замечает Щедрин, мелькнуло у него в голове соображение, что и без приспособления можно прожить, но, мелькнув однажды, больше так и не возвращалось.

Своим жизнеописанием Глумова, развернутым во времени, взятым в разных политических ракурсах, Щедрин закрепил и подтвердил социальную значительность типа, открытого Островским,— человека умного и талантливого, который сознательно и расчетливо предал свой ум. То, что критикам вроде Буренина или Суворина могло казаться искусственным противоречием, навязанным герою, на деле было характерным новообразованием эпохи. Глумов явился не как какой-то нравственный Квазимодо, исключительный и непонятный в своем душевном уродстве. Раздвоение сознания, скептическая поза и поспеш-

ное ренегатство богато одаренного от природы человека были симптомами зловещей болезни времени.

РАЗВЯЗКА

Островский изощренно искусен в постройке пьесы. Внезапные события, перемены, разоблачения нарастают к концу комедии, как снежный ком. Все рассчитавший и предусмотревший Глумов не учел одного — коварства оскорбленной и ревнующей женщины. Ему удавалось ловко лавировать между консерваторами и либералами, но двойная игра в любви не сошла ему с рук. Оттенки политических мнений и вкусов оказалось легче учесть, чем притязания женской ревности. Молодой герой «заигрался», запутался между двумя женщинами — Мамаевой и Машенькой, и месть влюбленной тетушки, укравшей дневник и предавшей его огласке, привела Глумова к ошеломляющему падению.

И все же мы имеем дело с комедией, а в комедии должен быть счастливый конец — ладком, пирком да за свадебку. Конец «Мудреца» вдвойне благополучен. Драматург, как водится, соединяет сердца влюбленных: Машенька выходит за гусара Курчаева, который вполне достоин этой чести, потому что... потому что... ну, хотя бы потому, что она его любит. К тому же гусар простодушен, ненавязчив и сам охотно признает себя «обыкновенным человеком», а скромное смирение должно быть вознаграждено.

Но и сам Глумов получает к финальному занавесу неожиданную возможность вынырнуть из-под обломков, казалось бы, безвыходной катастрофы и вполне успокоить зрителя относительно будущей своей судьбы. Едва придя в себя от неожиданного разоблачения перед лицом многолюдного общества в саду Турусиной, герой демонстрирует редкий образец самообладания. Он отнюдь не сломлен, не раздавлен. Глумов не унизит себя тем, чтобы объясняться и оправдываться перед людьми, которых он так долго водил за нос, и, хладнокровно оценив ситуацию, сам переходит в наступление. Уличенный в подлости, он обличает в ней и других. Все карты открыты на столе, идет окончательный расчет. Глумов хо-

чет показать — и не без успеха,— что все гости Турусиной таковы же, в сущности, как он сам: здесь нет незамаранных, и у каждого, если разобраться, рыльце в пушку. С темпераментом Чацкого Глумов клеймит их глупость, пустомыслие, нелепые претензии и не стесняется упомянуть, как ненавидят они друг друга, как радуются любому скверному слову друг о друге.

И, уступая этому напору, первым сдается Городулин: «Я ни слова. Вы прелестнейший мужчина! Вот вам рука моя». А за Городулиным тянутся и все остальные, и скоро дружный хор прощения, примирения и похвал сплетает новый венок на опозоренное чело Глумова, сумевшего обратить в победу даже свое поражение.

Тут дело не только в том, что «мудрецы» испугались его неопределенных угроз и боятся быть скомпрометированными. Глумова надо «приласкать», потому что он способный человек и еще может пригодиться. Послушание беспринципного человека легко купить, «грешки», и вожделения делают его «повадливым», а сомнительные способы и приемы, какими он действует, в сущности, никого здесь не смутят. «Вы наш человек»,— говорит Глумову Крутицкий. А «нашему человеку» не дадут пропасть, если он оступится и упадет,— его подберут, и даже его цинические проделки ему не в укор, потому что в конце концов он социально близкий, понятный, «свой» человек в этой среде, незримо связанной круговой порукой.

Что бы ни случилось, Глумов остается «на плаву», и, чтобы подчеркнуть эту его живучесть, Островский спустя год выведет его в новой своей комедии «Бешеные деньги» таким же скептическим наблюдателем, принятым в «хорошем обществе» и готовым на новые скандальные аферы.

...Звучат последние реплики «Мудреца». Занавес медленно задвигается. Поблагодарив артистов аплодисментами, зритель покидает театр, оставаясь наедине со своими мыслями или вовсе без оных, если спектакль только развлек, но не затронул его, не дал пищи для раздумий.

В пьесе Островского сколько угодно глупцов и прохвостов разных оттенков, на добрых же людей — пустыня. Глупые, пошлые физиономии преследуют

вас, кувшинные рыла высовываются изо всех кулис, так что не к кому, кажется, обратить взор, не на чем отдохнуть душою...

Так, может, прав в таком случае Крутицкий, когда он, восхваляя трагедию, бранит комедию, неспособную дать «высокое», изображающую одно «низкое»? И есть ли в конце концов хоть какой-то воспитательный смысл в комедийном зрелище?

В летописях театра не отмечено, кажется, случая, чтобы злодей раскаялся, подлец исправился, а глупец помудрел, посмотрев самую нравоучительную комедию. Отрицательный пример на сцене обычно так же мало способен к немедленному воздействию на зрителя как и дидактический пример для подражания. Что и говорить, это разочаровывает, а у человека нетерпеливого может вызвать даже досаду на литературу и театр, неспособных исправить человека, беспомощных воспитать его. Сам «великий Сумароков», превозносимый генералом Крутицким, пришел на этот счет к весьма обескураживающему выводу:

Тому, кто вор,
Какой стихи укор?
Ворам сатира то: веревка и топор.

Увы, Сумароков прав: подлеца не переубедишь и вора не сделаешь праведником, какой бы убийственно точной и едкой ни казалась сатира на их деяния. В этом смысле искусству пристало быть скромнее в своих притязаниях. Но есть у него иная цель, другая сила: названное зло, выявленная и приклейменная подлость как-то научают добрых людей яснее различать их в жизни, понимать их причину, а стало быть, и успешнее противостоять им. То, что запечатлено в искусстве, как бы вычленено из пестрой сумятицы жизни, крупно поставлено перед глазами, названо, определено и уже не вызывает сомнений в своей моральной оценке.

В комедии Островского, где нет ни единого положительного героя, нравственную оценку автора поддерживают и укрепляют те детали общего исторического фона, которые внятно свидетельствуют, что царство «мудрецов» не исчерпывает всей картины жизни. В перечне действующих лиц комедии нет людей ни демократического лагеря, ни народной сре-

ды, тех, кому мог бы действительно симпатизировать драматург. Но намеки на то, что в обществе живут и другие силы, что оно состоит не из одних Крутицких да Городулиных, есть в пьесе.

Отголоски целого мира иных стремлений и интересов, оставшегося за границами пьесы, различимы, к примеру, в упоминании о «мальчишках», «молокососах», «зубоскалах», которых так боятся и не любят надменные старики. Слово «мальчишки» приобрело в полемике шестидесятых годов значение вполне определенного термина, близкого слову «нигилист», смысл которого уже не требовалось всякий раз разъяснять. «Я нахожу, что мальчишество — сила, а сословие мальчишек — очень почтенное сословие,— писал Щедрин в очерке «Сенечкин яд».— Самая остервенелость вражды против них свидетельствует, что к мальчишкам следует относиться серьезно и что слова «мальчишки!», «нигилисты!», которыми благонамеренные люди венчают все свои диспуты по поводу почтительно делаемых мальчишками представлений и домогательств, в сущности, изображают не что иное, как худо скрытую досаду...»

Щедрин поднял перчатку, которую бросили в лицо демократической молодежи реакционные публицисты, изобретя эту презрительную кличку. Отвечая Каткову и его присным, которые не упускали случая разбранить «мальчишек», Щедрин встал на защиту молодого поколения, его лучшей, революционно настроенной части. И Островский оказался заодно с ним в этой борьбе.

Стоит ли говорить, что взгляды и настроения драматурга лишь отчасти, лишь до известной черты совпадали с позицией революционных демократов. Художник и моралист, сторонившийся обычно политической злобы дня, Островский был далек от их революционной решимости, поисков путей социального обновления мира.

Но он вступился за верховные права разума, как гуманист и просветитель, представляющий, по словам Добролюбова, «партию народа» в литературе. И его пьеса стала не только литературным, но и политическим явлением.

Наблюдавший издалека за событиями, происходившими в России тех лет, когда была напечатана

и поставлена пьеса Островского, Карл Маркс писал одному своему корреспонденту 21 января 1871 года: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах идет брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа».

Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа... Вот наконец случай, когда мы можем употребить слово ум без иронических кавычек, без насмешки или разочарования, а в прямом и высоком смысле.

1969


ДОСТОЕВСКИЙ

БИОГРАФИЯ КНИГИ

(*«Записки из Мертвого дома»*)

1

У книг, которые мы зовем классическими, вечными, как и у людей, их написавших, есть своя биография, своя судьба.

Биография книги незримо зарождается в жизненном опыте автора: она складывается из постоянных его дум и сильных душевных впечатлений, из кратких минут вдохновенья и напряженной, часто мучительной работы памяти, из встреч и разговоров в толпе людей, «на миру», и сосредоточенного одиночества за письменным столом, из черновиков и помарок. Цензурные мытарства книги, исчерканные автором ее корректуры, отклики первых читателей, похвалы и брань рецензентов, наконец, полное признание и, как неизбежная часть его, угасание живой поэзии в хрестоматийных отрывках и школьных разборах, а потом новые вспышки интереса среди читателей иных поколений — это тоже биография книги.

Биография «Записок из Мертвого дома» восходит к событиям, происшедшим задолго до того, как на белый лист писчей бумаги легли первые строки исповеди дворянина Горянчикова. Слитая с личной судьбой ее автора, биография этой книги должна быть начата с того трагического часа, когда декабрьским морозным утром 1849 года в закрытой карете, под конвоем жандармов Достоевский был доставлен на Семеновский плац, где ему вместе с другими его товарищами-петрашевцами предстояло услышать свой приговор.

Вся вина его заключалась в том, что он увлекся теориями французских социалистов и на собраниях дружеского кружка вольнодумцев, собиравшихся по пятницам в квартире Петрашевского, с жаром обсуж-

дал сочинения Жорж Санд, Фурье и «Кабета», как называли тогда Э. Кабе, а на одной из последних «пятниц» прочсл вслух письмо Белинского к Гоголю, наполненное, по определению суда, «дерзкими выражениями против Православной церкви и Верховной власти...» Посвящен он был и в замысел создания домашней типографии, не успевший, впрочем, осуществиться.

«Заговорщикам», по существу, нечего было вменить в вину, кроме вольного образа мыслей, запретного чтения и разговоров. Но, боясь примера бурлившей революционной смутой Европы, Николай не захотел спустить им и этого. Он решил жестоко наказать отечественных «пропагаторов» социализма, чтобы никому неповадно было заражать им российскую почву.

И вот двадцативосьмилетний петербургский литератор стоял на обитом черным сукном эшафоте и слушал, как аудитор читает им всем, молодым вольнодумцам, в том числе и ему — Федору Достоевскому, автору «Бедных людей», которому Белинский так недавно пророчил великое литературное будущее,— смертный приговор расстрелянием. Он до конца своих дней не мог забыть сухой треск барабанов и белые длинные балахоны, в которые обрядили троих его товарищей, первыми привязанных к столбам и ожидавших под дулами ружей последней команды «пли». «Вызывали по трое,— писал он в тот же вечер брату,— след., я был во второй очереди и жить мне оставалось не более минуты. Я вспомнил тебя, брат, всех твоих; в последнюю минуту ты, только один ты был в уме моем, я тут только узнал, как люблю тебя, брат мой милый! Я успел тоже обнять Плещеева, Дурова, которые были возле, и проститься с ними. Наконец ударили отбой, привязанных к столбу привели назад, и нам прочли, что Его Императорское Величество дарует нам жизнь».

Историк царской тюрьмы профессор М. Н. Гернет рассказывает, что Николай лично, до последних подробностей, продумал этот жестокий спектакль. Достоевский не знал этого, но во всю свою жизнь он не мог забыть эти «десять ужасных, безмерно страшных минут ожидания смерти» и в романе «Идиот» с мучительной зримостью воскресил последние мгновенья прощающегося с жизнью человека, его холодное отча-

яние, и безумную надежду, и странное оцепенение, притягивавшее взгляд обреченного к сверкающему под солнцем куполу церкви. Не эти ли минуты, когда он стоял над бездной и, казалось, уже заглянул в нее, заставили его так глубоко понять цену человеческого страдания, цену одинокого огня каждой человеческой жизни?

По новому приговору Достоевский должен был отправиться на четыре года в каторжные работы в крепостях, а потом отбывать воинскую службу рядовым. И, однако, он ехал в Сибирь без чувства смятения и угнетенности. «Подле меня будут люди,— писал он в конце дня того же страшного 22 декабря 1849 года,— и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее».

2

Жизнь в Омском остроге, как всегда это бывает, оказалось иной, в чем-то менее, а в чем-то и более ужасной, чем представлялось издали. Тяжела была с непривычки непосильная работа, холод, недоедание, омерзительна казарма с прогнившими и скользкими от грязи полами, угар от печи, духота, брань, крики, гам ста пятидесяти здоровых глоток. Нельзя было, казалось, привыкнуть и к полной своей подневольности и беззащитности от произвола, от диких выходок плац-майора Кривцова, сразу же пригрозившего высечь Достоевского, к вечным унижениям поднадзорности, почти полному отсутствию книг и невозможности что-либо писать. Каждый день в эти четыре года он чувствовал себя так, будто «был похоронен живой и зарыт в гробу» (не из этой ли фразы письма к Андрею Достоевскому родилась метафора «Мертвого дома»?).

Но хуже всего в каторге было то, чего он никак не ожидал и ожидать не мог — полная разобщенность с простым народом, даже вражда к новому арестанту большинства каторжников, более того — злорадство о его горе. А между тем Достоевский не только не стремился как-то выделиться и показать свое превосходство, но даже нарочно, особенно в начале своего срока, отклонял от себя возможные малые привилегии, желая не нарушить чувства товарищества и быть в

равном положении с прочими арестантами. Бывало, он отказывался от легких малярных работ или уборки снега, на которые назначали его при покровительстве караульного офицера, и предпочитал вместе со всеми выбиваться из сил на «общих» работах — в ненастье, слякоть или стужу. Но и это не приблизило его к населению каторги. С немногими же оказавшимися здесь дворянами ему самому не хотелось коротко сходиться. Казалось, в этой шумной толпе он обречен на полное одиночество.

Воспоминания современников сохранили для нас портрет Достоевского тех дней. «Ф. М. Достоевский имел вид крепкого, приземистого, коренастого рабочего, хорошо выправленного и поставленного военной дисциплиной. Но сознанье безысходной тяжкой своей доли как будто окаменяло его. Он был неповоротлив, малоподвижен и молчалив. Его бледное, испитое, землистое лицо, испещренное темно-красными пятнами, никогда не оживлялось улыбкой, а рот открывался только для отрывистых и коротких ответов по делу или по службе. Шапку он нахлобучивал на лоб до самых бровей, взгляд имел угрюмый, сосредоточенный, неприятный, голову склонял наперед и глаза опускал в землю»[1]. Этот нельстивый портрет кажется нам очень похожим, в нем виден сам Достоевский, виден и человек каторги вообще; тот же странный — нелюдимый и внимательный — взгляд заключенного отметит автор «Мертвого дома» у своего Горянчикова.

В угрюмой сосредоточенности Достоевского-каторжника отпечатлелся не только его тяжелый, часто мучительный для окружающих и еще больше для него самого, болезненно восприимчивый характер. Идя на работу с партией каторжных, наблюдая соседей по нарам или просто приглядываясь под вечер с крылечка к снующим из казарм в кухни и обратно арестантам, он думал и передумывал одни и те же неотвязные мысли, сотни раз переворачивая их в голове: что привело его сюда, в острог? Правы ли были петербургские вольнодумцы в своих утопических надеждах на будущее? Что знали они о народе, которому желали добра?

Достоевский вспоминал своих товарищей по круж-

[1] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1964. С. 237.

ку, вспоминал себя, каким он был недавно. Натура страстная и гуманная, он горячо уверовал в «теоретический социализм» Фурье. Он мечтал о мире без злобы и ненависти, мире равенства и братства, мире свободного единения в «хрустальных дворцах» будущего. В сущности, в общей форме эта мечта, не как теория, но как *мысль сердца,* сохранится у Достоевского до конца его дней, пройдя страшнейшие испытания и искусы. Достоевский будет враждовать с социалистами и высмеивать «нигилистов», будет противопоставлять социализму христианство и церковь, но всегда и во всем, пусть в неожиданной и часто мистифицированной форме, будет торжествовать у него идея социального равенства, без которого счастья человеку нет. И это не только из общего гуманизма, но и оттого, что сама эмоциональная закваска Достоевского — социалистическая.

В 1849 году в последние месяцы перед катастрофой Спешнев, Дуров и их единомышленники попытались, и не без успеха, приобщить мечтательного социалиста Достоевского к своим планам активного действия и организованной пропаганды. Они стояли на пороге устройства тайной типографии, но о том, как совершится заговор, кто пойдет за ними, поддержит ли их народ, отчаянная «семерка» Спешнева думала, видимо, всего меньше.

«Страшно далеки они от народа...» То, что сказано Лениным об исторической трагедии героев 14 декабря, можно было бы повторить и про петрашевцев с их «заговором умов».

Такое сравнение естественно. Коренную близость петрашевцев с декабристами признавал и сам Достоевский. «...Петрашевцы были совершенно еще одного типа с декабристами»[1],— писал он в заметке 1877 года, предназначавшейся для «Дневника писателя», но не пропущенной цензурой и увидевшей свет лишь в советское время.

В остроге Достоевский впервые так близко столкнулся с русским простым народом, с народной массой, пусть взятой и в исключительных обстоятельствах каторги. То, что было кабинетной абстракцией для петербургских теоретиков, встало перед Достоевским

[1] См. в сб.: Достоевский Ф. М. Статья и материалы. Пб., 1922. Т. 1. С. 370.

в своем каждодневном быте. Он убедился в том, что просвещенное меньшинство «раззнакомилось» с массой народа. Между ними существует пропасть, которую никакая социальная филантропия и благожелательные мечтания уничтожить не могут. Каторжные были открыто враждебны к нему и его товарищу по несчастью — Дурову, относились к «политическим» как к «чужакам»: смеялись над ними и вовсе не испытывали сочувствия к образованным дворянам, пострадавшим «за народ».

Кто был тут не прав, темный народ, накопивший вековую ненависть и недоверие к «барам», или сами просвещенные заговорщики? Достоевский растерялся перед жестокой дилеммой: стремиться к благу для народа и оказаться презираемым им — в этом было что-то невыносимо обидное, горькое. Вначале он попытался успокаивать себя мыслью, что здесь, в каторге, не с народом имеет дело, а лишь с грязной его накипью — уголовными преступниками. Но, ближе знакомясь с товарищами по острогу, он узнавал в них те замечательные, добрые и лишь заглушенные жизнью черты, которые несправедливо было бы отнять у народа,— это с несомненностью были черты народной массы в целом.

Неопределенность, противоречивость ответа Достоевского самому себе, что такое русский народ, видна даже в его первом после выхода из каторги письме брату от 22 февраля 1854 года. «С каторжным народом я познакомился еще в Тобольске, и здесь в Омске расположился прожить с ними четыре года. Это народ грубый, раздраженный и озлобленный»,— пишет Достоевский на одной странице письма. А на другой: «Я сжился с ними, и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта. На целые томы достанет. Что за чудный народ».

Впечатления Достоевского были сложны, противоречивы, они порою спорили друг с другом. Но одно было несомненно: он пережил настоящий внутренний переворот, когда «между разбойниками» начал отличать людей. «Поверишь ли, есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото. И не один, не два, а несколько. Иных нельзя не уважать, другие решительно прекрас-

ны. Я учил одного молодого черкеса (присланного в каторгу за разбой) русскому языку и грамоте (читатель «Записок из Мертвого дома», конечно, узнает здесь Алея.— *В. Л.*). Какою же благодарностью окружил он меня».

Постоянно возвращаясь мыслями к тому, что привело его в острог, и сравнивая утопические теории с реальным положением и настроениями народа, Достоевский твердо знает теперь: народ забит, непросвещен — надо думать не только об экономическом и правовом его освобождении, но и о духовном. Образованные дворяне, в свою очередь, сами виновны в том, что оторвались от родной почвы, смутно представляют себе народные начала — идеалы народа как трудовой массы и народа как русской нации.

Позднее логика этих мыслей приведет Достоевского к идее народа-богоносца, смирения образованного меньшинства перед религиозными идеалами народа, к вере во всеочищающее страдание. Но пока он далек от сложившегося итога и лишь с напряженной совестливостью вглядывается и вдумывается в судьбы той отверженной, но живой части народа, которую другая его часть, сострадая и жалея, зовет «несчастными».

Главный вывод, с которым Достоевский покидал каторгу, мог бы быть выражен словами героя незаконченного толстовского романа «Декабристы» — Лабазова, в те же годы возвратившегося из тридцатилетней ссылки: «Дело России не в нас, а в народе». То, что Толстой и Достоевский, не сговариваясь, пришли к общему выводу, говорило об изжитости прежних верований и понятий, знаменовало важный этап движения общественной мысли в стране. Все уже понимали, что решить что-либо в судьбах России без народа нельзя.

Достоевский стал описывать свою встречу с народом на каторге без ложной предвзятости. Его рассказ был строго правдив и честен, он не спешил с обобщениями и выводами, сам хотел лучше разобраться в том, что узнал и увидел. Оттого «Записки из Мертвого дома» стали великой книгой изучения, исследования художником народных типов и характеров, стремлений и надежд.

3

Пора, однако, сказать о том, как задумывалась и писалась книга. Еще лежа на нарах в казарме Омского острога, Достоевский знал, не мог не знать, что как только он выйдет на свободу и ему будет дозволено печататься, он будет писать о каторге. В этом было нечто большее, чем профессиональный интерес художника к неоткрытой в литературе теме. В этом был его нравственный долг.

Есть глухие сведения о том, что работу над «Записками из Мертвого дома» Достоевский начал в тюремном госпитале. Врач госпиталя И. И. Троицкий принял в нем участие и разрешил своему больному пользоваться письменными принадлежностями. Рассказывают даже, что первые главы «Записок» долгое время хранились у старшего фельдшера госпиталя. Однако вскоре на доктора Троицкого был сделан донос, покровитель Достоевского был обвинен в недопустимом либерализме, а сам писатель предстал перед следователем, который спросил его: не писал ли он чего-либо в остроге или когда находился в госпитале? Достоевский ответил:

— Ничего не писал и не пишу, но материалы для будущих писаний собираю.

— Где же материалы эти находятся?

— У меня в голове[1].

Мы вправе сомневаться в достоверности известия, дошедшего к нам из третьих рук, о том, что Достоевский уже в каторге написал первые главы «Записок». Но что материалы к этой книге он держал не только в голове, можно сказать с достоверностью. Прямое свидетельство тому — дошедшая до нас «Сибирская тетрадь» писателя, в которую он «на месте» записывал меткие словечки, поговорки, присловья, арестантские перебранки и похвальбы, широко использованные потом в «Записках».

Уже выйдя из острога и служа рядовым в Седьмом сибирском линейном батальоне, Достоевский писал из Семипалатинска А. Н. Майкову в январе 1856 года: «В часы, когда мне нечего делать, я коечто записываю из воспоминаний моего пребывания в

[1] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 243.

остроге, что было полюбопытнее. Впрочем, тут мало чисто личного».

Достоевский не торопился с книгой о каторге. Не слишком веря в возможность скорой ее публикации, он предпочел вернуться в литературу с более привычными и благополучными сюжетами «Села Степанчикова» и «Дядюшкиного сна». Но исподволь он готовился к той, главной своей задаче — рассказать правду о каторге. Он медлил, он сберегал самые сильные свои впечатления, точно скупец, оттого что дело это было для него слишком серьезным, ответственным, даже святым.

В октябре 1859 года, получив дозволение проживать в центральной России и ожидая в Твери разрешения на въезд в Петербург, Достоевский решил, что время его труду пришло. «Эти «Записки из Мертвого дома»,— пишет он девятого октября брату,— приняли теперь в голове моей план полный и определенный. Это будет книжка листов в 6 или 7 печатных. Личность моя исчезнет. Это записки неизвестного; но за интерес я ручаюсь. Интерес будет наикапитальнейший. Там будет и серьезное, и мрачное, и юмористическое, и каторжный разговор с особенным каторжным оттенком (я тебе читал некоторые из записанных мною *на месте* выражений), и изображение личностей, никогда *не слыханных* в литературе, и трогательное, и, наконец, главное,— мое имя... Я уверен, что публика прочтет это с жадностью...»

Отныне им овладевает нетерпение. Еще не севши писать, он уже обсуждает с братом, где лучше печатать «Записки», беспокоится, возьмет ли их «Современник», и, в вечном своем безденежье, заранее прикидывает размер возможного гонорара. «Не думай, милый Миша, что я задрал нос или чванюсь с моим «Мертвым домом», что прошу 200 р. Совсем нет; но я очень хорошо понимаю любопытство и *значение* статьи и своего терять не хочу». Он твердо уверен, что кончит работу к первому декабря, что уже в «Генваре» можно будет печатать «и в Генваре же в продажу». Но весь этот лихорадочный жар надежд, предположений, планов вдруг остужает безобразно трезвая мысль: «Но может быть ужасное несчастье: запретят. (Я убежден, что напишу совершенно, в высшей степени цензурно.) Если запретят, тогда все мож-

но разбить на статьи и печатать в журналах отрывками... Но ведь это несчастье!»

Заранее ликуя в ожидании успеха и тут же отчаиваясь перед возможными препятствиями и задержками, Достоевский еще не мог предполагать, сколько сил и времени заберет у него эта работа, как расширится и вырастет замысел «статей» о каторге. Пройдет почти год, прежде чем читатели газеты «Русский мир» смогут познакомиться с первой главой «Записок». И лишь через два с лишним года книга будет полностью напечатана в журнале «Время», редактируемом самим Достоевским. В том же 1862 году выйдет и первое отдельное издание.

Работа над «Записками», сама по себе требовавшая огромного напряжения, была особенно сложна для Достоевского тем, что перед ним постоянно маячила угроза цензурного запрета. Желая сделать свой рассказ как бы более объективным и сохранить за собой художественную свободу описания, Достоевский ввел лицо рассказчика — мнимого автора случайно найденных записок — дворянина Горянчикова. Чтобы резче отделить себя от героя, автор придал его характеру некоторую таинственность, необычность психологии и житейского поведения. Но лишь оглядкой на цензуру можно объяснить то, что Достоевский сделал Горянчикова не политическим, а уголовным преступником, пришедшим на каторгу «за убийство жены своей».

Впрочем, сам Достоевский смотрел на такое начало рассказа как на чистейшую условность, писал от первого лица, видя перед собой не придуманную фигуру, а самого себя, каким он был на каторге, и даже забывал порой о созданном во введении «образе рассказчика». Так, например, в главе «Претензия» ссыльный поляк, уговаривая Горянчикова не принимать участия в претензии каторжных, мотивирует это тем, что «на нас первых свалят обвинение в бунте. Вспомните, *за что мы пришли сюда*». Фраза бессмысленная, если иметь в виду убийство Горянчиковым своей жены, и фраза весьма многозначительная, если отнести ее к петрашевцу Достоевскому. Автор «Мертвого дома» не однажды проговаривается подобным образом.

Вообще необходимость отвести в тень различия между политическими и уголовными преступниками

заметно связала Достоевского, заставила его крупно выделить лишь одно — рознь дворян и «простого народа». Трагедия политической каторги, трагедия невиновности, как бы стушевалась, растворилась в атмосфере каторги уголовной. Можно предполагать, что в какой-то мере это отвечало общей тенденции самого писателя, но преуменьшать роль цензурных обстоятельств здесь тоже не следует.

Перо Достоевского выводило порой пугливые оговорки, которых ему самому, наверное, было совестно: «Я описываю, стало быть, старину, дела давно минувшие и прошедшие...» Или: «К счастью, все это дело почти прошлое...» Или: «Все, что я пишу здесь о наказаниях и казнях, было в мое время. Теперь, я слышал, все это изменилось и изменяется». «Стариной» или «недавним давно прошедшим временем» Достоевский осторожно называет шести- семилетнюю давность.

Но цензурные придирки ожидали автора «Мертвого дома» как раз с той стороны, с какой он менее всего предполагал их встретить. Цензору барону Медему показалось, что автор в слишком светлых и розовых тонах изобразил картину каторги, так что возможные преступники могли бы соблазниться ею, приняв «человеколюбивый образ действия правительства» за слабость наказаний. В конце концов, однако, «Записки из Мертвого дома» были пропущены с обычным лишь изъятием мест, «противных по неблагопристойности выражений своих правилам цензуры» и запретом в журнальном тексте главы «Товарищи», единственной главы, рассказывавшей о политических преступниках — ссыльных поляках.

Потери, понесенные книгой, были не так уж велики, хоть и досадны, как досадна была вообще необходимость уже за письменным столом «обрезать» в иных случаях истину в предчувствии придирок цензурного ока. Но таково свойство произведений, написанных прочно и всерьез, со всею страстью ума и души, что никакие уклончивости и поправки не способны сколько-нибудь существенно исказить и затемнить объективную правду, высказанную художником.

Предчувствие не обмануло Достоевского: его книга произвела в обществе небывалое, неслыханное впечатление. «Мой «Мертвый дом» сделал буквально фурор, и я возобновил им свою литературную репутацию»,— писал Достоевский. И это было действительно так. В один день имя Достоевского вновь стало знаменитым. Книжки журнала, печатавшего с продолжением «Записки из Мертвого дома», зачитывались до дыр, книга переходила из рук в руки; едва знакомые люди, встретившись на Невском проспекте или в Гостином дворе, тотчас заводили о ней разговор. О ней толковали в книжных лавках, кофейнях и студенческих «меблирашках», в литературных салонах и даже во дворце. Передавали за достоверное, что императрица пролила сентиментальные слезы, читая о судьбе несчастных каторжников.

Надо ли говорить, что в литературном кругу появление книги Достоевского было встречено с особым интересом. 22 февраля 1862 года молодой Толстой послал своей родственнице и другу А. А. Толстой, с которой обычно он обменивался подробными и содержательными письмами, спешную записку: «Благодарствуйте за ваше письмо — писать мне некогда, а, пожалуйста, сделайте одно: достаньте «Записки из Мертвого дома» и прочтите их. Это *нужно*»[1]. Последние слова особо подчеркнуты Толстым, будто речь идет не об обычной рекомендации хорошей книги, но о деле жизни.

Познакомившись лишь с первой частью «Записок» по журнальной публикации, Тургенев писал Достоевскому из-за границы, что он читает его книгу с большим удовольствием: «Картина бани просто дантовская — и в Ваших характеристиках разных лиц (напр., Петрова) — много тонкой и верной психологии»[2].

Чернышевский придавал появлению «Записок» столь большое значение, что, как недавно стало известно, активно поддержал идею издания для широкого народного читателя книжки, включающей в себя вы-

---

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 60. М.: Гослитиздат, 1949. С. 219.

[2] Тургенев И. С. Письма. Т. 4./ /Полн. собр. соч. В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 320.

бранные места из «Мертвого дома». Незадолго перед своим арестом Чернышевский посетил Достоевского, прося его дать отрывок из «Записок» в затевавшуюся тогда хрестоматию для взрослых[1].

Сохранились и прямые свидетельства современников — П. Д. Боборыкина, Н. В. Шелгунова — о необычайном успехе книги Достоевского в демократической среде читателей-шестидесятников. Критик А. Скабичевский писал, вспоминая свои молодые годы: «Я помню ту сенсацию, какую произвели «Записки из «Мертвого дома» при первом своем появлении... О каторге ходили до того времени одни темные, баснословные, исполненные самых невероятных ужасов слухи, и вдруг появилось подробнейшее изображение каторжной жизни человеком, который сам испытал ее в продолжение многих лет. Одно уж это, помимо художественных достоинств книги, должно было приковать к ней читателей»[2].

Что и говорить, сам факт разоблачения Достоевским сокрытых прежде от глаз публики ужасов и язв царской каторги уже способен был возбудить всеобщий интерес. Сенсационность материала, которым располагал писатель, легко завоевывала читателя и в то же время порождала опасность восприятия «Записок» в потоке модной литературы либерального «обличительства». Подлинная художественная и нравственно-философская глубина книги заслонялась отчасти ее злободневностью.

Не удивительно, что первые отклики журнальной критики были хотя и сочувственны, но прохладны и, в сущности, неглубоки. Так, критик «Отечественных записок» отмечал, что г. Достоевский «вновь поднялся картинами «Мертвого дома», описанием жизни ссыльных, крайне поучительной. Жизнь эта всех заинтересовала потому, во-первых, что о ней прежде не позволялось говорить; во-вторых, потому, что талант автора небесполезно глодал себя, изощряясь над ловлей неуловимых психических ощущений»[3]. Столь же благожелательно-кислым был и отзыв «Библиотеки для чтения». «Записки из Мертвого дома»,— писал

---

[1] Русская литература. 1962. № 1. С. 212—214.

[2] Скабичевский А. М. Сочинения. Т. 2. Спб., 1903. С. 688.

[3] Отечественные записки. 1863. № 2. С. 191.

критик Е. Зарин,— принадлежат к числу тех бесхитростных книг, которые, не предъявляя никаких особенных претензий, касаются, однако, предметов, в высшей степени способных занимать человеческое внимание. Если новизна предмета, толковое обращение с ним могут придавать интерес книге, то «Записки из Мертвого дома» бесспорно интересная книга». Зарин сожалел, однако, что рассуждения Достоевского отзываются «тем болезненным, расплывчатым гуманизмом, из которого никакая правительственная мудрость не в состоянии извлечь ничего применительного на практике»[1].

Первые критики «Мертвого дома» слишком узко трактовали значение гениальной книги Достоевского, видя в ней лишь призыв к усовершенствованию тех или иных юридических узаконений и смягчению условий содержания преступников. Между тем «Мертвый дом», сохраняя всю силу непосредственного личного свидетельства, вынесенного из немого мира каторги, был книгой, впервые так резко и крупно, в художественных образах и картинах, поставившей вопрос о *преступлении* в свете взаимоотношений личности и общества, народа и образованных классов.

В деле искусства, как уже не раз подмечали, существует своего рода «гамбургский счет». Позднейший и более верный суд над книгой обычно поправляет, а иногда и вовсе игнорирует начальную ее оценку критикой. Такова судьба в литературе и «Мертвого дома» Достоевского, приобретавшего, по мере того как таяла его минутная сенсационность, все большее значение в глазах читателей.

5

Книга Достоевского по самой форме своей была обманчиво непритязательна. Зная впечатляющую, взрывчатую силу описания страданий и боли, автор наложил на себя тем более суровый обет ограничения. Тон его рассказа — сдержанный, спокойный, как бы изучающий, мы можем лишь догадываться, чего стоила Достоевскому эта сдержанность,— направлен к одному: пусть никто не усомнится в строгой объективности его отчета о пережитом.

[1] Библиотека для чтения. 1862. № 9. С. 91—92.

Много лет спустя, восхищаясь «Мертвым домом», Лев Толстой отметит «удивительную точку зрения» автора — «искреннюю, естественную, христианскую» — и неожиданно прибавит: «Хорошая, назидательная книга»[1]. Согласиться с Толстым мы можем лишь с оговоркой: назидательной книгу делает как раз то, что она лишена плоской назидательности, иначе сказать, то ее свойство, которое Толстой обозначил словами «искренняя, естественная...»

Современники сравнивали автора «Мертвого дома» с Вергилием, спускающимся с читателем по ступеням каторжного ада, с английским путешественником Ливингстоном, делающим открытия «в незнакомом и любопытном мире». В самом деле, читатель Достоевского должен был освоиться со множеством неизвестных ему дотоле понятий, обычаев, черт быта, внешних примет обстановки, начиная с жилья и одежды каторжника. Первые страницы рассказа Горянчикова напоминали «физиологический очерк» 40-х годов, влиятельный во времена молодости Достоевского жанр натуральной школы, запечатлевший быт, типы и социальную экзотику города.

...Уныло бродит Горянчиков наедине со своими думами, и взгляд его привычно скользит по острожному частоколу из высоких, затесанных кверху столбов — па́лей, по крепким воротам с часовыми, по пустынному каторжному плацу и двум длинным почернелым срубам казарм. Рассказчик подводит нас вплотную к ограде острога, где сквозь крохотную щель можно увидеть высокий земляной вал и клочок синего неба над ним, а к слову вспоминает об одном ссыльном, который сделал из острожных палей свой календарь каторги и каждый вечер пересчитывал их, мысленно отбрасывая по одному дню. (В конце книги рассказчик невзначай признается, что говорил о себе самом.)

А дальше — описание казармы внутри и первое, еще поверхностное знакомство с каторжным людом, облегченное читателю тем, что он уже представляет себе всю топографию острога, *место* действия, кстати же, получил понятие и о том, как тянется *время* для человека, отбывающего «законный термин каторги», и что значит один ее день в сравнении со всей беспре-

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 63. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. С. 24.

дельностью срока. «...Я ждал, я отсчитывал каждый день,— говорит рассказчик,— и, несмотря на то что оставалось их тысячу, с наслаждением отсчитывал по одному, провожал, хоронил его и с наступлением другого дня рад был, что остается уже не тысяча дней, а девятьсот девяносто девять».

Описание событий первого дня займет четыре главы «Записок». Автор не будет с тою же подробностью, что первый день, описывать другие дни каторги, но, упомянув о пересчете палей, он как бы укажет на масштаб, им выбранный, договорится о нем с читателем.

По ходу действия, исподволь, Достоевский окружает нас густым бытом острога. Мы привыкаем к клейменым лбам, к выбритой наполовину голове каторжника, к его платью из двух полос разного цвета, присутствуем на его трапезах и развлечениях, при раннем подъеме по барабану, на поверках и во время работ; научаемся отличать легкие кандалы — мелкозвон — от настоящих, «форменных», узнаем цену хитроумному приспособлению подкандальников и незаменимому одеялу, сшитому из обносков. Мы получаем понятие о роли «стряпок» и острожных цирюльников, становимся поверенными бесчисленных малых хитростей и секретов арестанта; видим казарму за вечерними занятиями «рукомеслом» — при чадящих светильниках, и за азартной игрой, слушаем мастерскую и обычно беззлобную перебранку — кто поострее срежет приятеля словом, узнаем, как исхитряются отчаянные головы проносить в острог вино и что такое майдан[1].

Достоевский смело делал все эти «непоэтические» предметы достоянием художественного рассказа. Голая и горькая правда без прикрас не требовала никаких приманок занимательности или пугающих воображение подробностей. «Человек есть существо ко всему привыкающее»,— безрадостно констатировал автор,

---

[1] Неожиданное подтверждение тому, как точен был Достоевский в передаче всех подробностей быта и уловок арестантов в их вечной войне с начальством, находим в книге П. Ф. Якубовича-Мельшина «В мире отверженных». Рассказчик, три десятилетия спустя читающий своим товарищам по каторге «Мертвый дом», разочарован тем, как холодно и недружелюбно встретили эту книгу его слушатели. Арестантская «кобылка» обиделась на невольное разоблачение Достоевским *их* хитростей и «секретов».

описывая то, что за четыре года успело стать и его собственным бытом. Он не считал возможным скрыть то жестокое и ужасное, что видел, но не хотел унижать правду и малейшим нажимом в описании лишений и страданий. Напротив, с какой-то даже щепетильностью он упоминал обо всем, что было мало-мальски сносным в остроге: так, отмечал, что арестанты не испытывали острого голода, а хлеб острожной выпечки — «чистяк» — даже славился в городе. В благородной сдержанности этого простого, почти документального повествования заключалась особая его убеждающая сила.

Известный как раз своим напряженным исканием идеалов жизни, Достоевский-художник никогда не унижал возвышенный идеал презрением к «низменной действительности», иначе сказать — не брезговал истиной, какой бы разочаровывающей и неприглядной она ни казалась. В заметке «Нечто о вранье» он писал, нарочито объединяя себя с иными читателями-современниками, что «мы... прежде всего боимся истины, то есть и не боимся, если хотите, а постоянно считаем истину чем-то слишком уж для нас скучным и прозаичным, недостаточно поэтичным, слишком обыкновенным... Таким образом, у нас совершенно утратилась аксиома: что истина — поэтичнее всего, что есть в свете, особенно в самом чистом своем состоянии; мало того, даже фантастичнее всего, что мог бы налгать и напредставить себе повадливый ум человеческий».

В самом-то деле, перебирая на память страницы «Мертвого дома», что можно вообразить себе фантастичнее картины тюремной бани, где в адовом пекле сквозь густой пар мелькают иссеченные кровавыми рубцами спины арестантов,— и все это орет и гогочет при звуке ста цепей, волочащихся по полу? Или другая сцена: кузнецы из арестантов суетятся вокруг ноги выходящего на свободу их товарища («Заклепку-то, заклепку-то повороти перво-наперво!..»), сбивая с него кандалы. Казалось бы, обычный тюремный быт, но отчего же тогда так сжимается сердце, как при встрече с высокой поэзией?

Книга Достоевского никогда не приобрела бы столь важного значения, если бы в своей приверженности натуральной правде автор ограничился быто-

писанием каторги, воспроизведением живописных в своем каждодневном ужасе картин. Какими бы резко исключительными ни казались условия острога, Достоевский ищет в его стенах разгадку тех же законов человеческой жизни, которые руководят жизнью людей «на воле».

В этом смысле не простыми парадоксами выглядят рассеянные в книге там и тут замечания, что иные преступники охотно идут в каторгу от каторжной жизни на воле или что свобода представлялась в остроге «как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности». Рассматривая сами типы каторжников, Достоевский любит сослаться на то, что подобные же типы можно встретить во всех «сословиях, партиях, журналах и ассоциациях».

Этим подспудным сопоставлением, заложенным в самом тексте книги, более того, в самом методе Достоевского-реалиста, остроумно воспользовался Д. И. Писарев, написавший, спустя четыре года после выхода в свет «Мертвого дома», пожалуй, наиболее значительную статью о нем. В статье «Погибшие и погибающие» он применил сравнительный анализ к исследованию двух форм быта: острога у Достоевского и бурсы — в очерках Помяловского. Он нашел в них много общего, а среди различий иронически подчеркнул те, что были не в пользу бурсы, тюремного по своему типу заведения.

Такого рода сравнения хороши для исследования социального быта, хотя сам их разрез у Писарева конкретен, узок. Важна, однако, подхваченная критиком мысль, что сама жизнь в остроге, жизнь принудительно созданного товарищества, отношения, в которые вступают его члены, моральные нормы, которые там господствуют, не представляют собою чего-то исключительного, начисто несопоставимого с жизнью «на воле».

Вот, казалось бы, каторга всех уравнивает, а рознь дворян и «простонародья» остается прежней. Меняется, таким образом, степень, мера несчастия и труда, привилегий и ограничений, но принципы жизни остаются общими для острога и воли.

Можно даже сказать, что изучение души человека

на каторге служит для Достоевского ключом к изучению человека его времени вообще.

Саму гарантию взаимопонимания с читателем Достоевский видит в том, что, повествуя об исключительной судьбе людей каторги, он откроет своим читателям что-то и в них самих. «Я не жил вашею жизнию и не знаю многого в ней,— писал Достоевский в письме к Н. Д. Фонвизиной, только что выйдя из острога и делясь с ней пережитым,— но человеческое чувство в нас всеобще...» Человек — везде человек, и в несчастии лишь резче обнажаются те же нравственные, социальные и психологические начала, согласно которым поступают люди в «нормальном», обычном своем быту. На этом основывается и уверенность писателя в общезначимости его рассказа о «Мертвом доме».

6

Современники Достоевского не сразу, быть может, осознали глубину воздействия его книги. Но всех поразила отвага писателя — изобразить жизнь отверженных обществом людей как бы изнутри, показать их с человеческой, понятной всем стороны, тогда как прежде одно упоминание о каторжнике вызывало лишь темный, бессознательный страх. Книга Достоевского включилась в тот поход русской литературы за гуманность, за привлечение интереса и сочувствия образованной части общества к социальным «низам», который был предвещен еще Гоголем, начат «Записками охотника» Тургенева,— впервые с таким пониманием, так в *упор* взглянувшего на жизнь крестьян, продолжен «Севастопольскими рассказами» Толстого с его обращением к солдатской массе. Новым и ошеломляющим открытием в этом ряду было то, что и на каторге собраны не одни вурдалаки и разбойники, какими пугают детей, а люди, заслуживающие сострадания, обладающие своей *личностью,* и нередко личностью яркой, незаурядной.

В пору, когда освобождение крестьян от крепостной зависимости, этого самого мрачного из средневековых пережитков, стало главным требованием времени, привлечение Достоевским внимания к личности каторжника имело широкий общественный смысл. И дело не только в том, что в военный разряд каторги,

описанный в «Мертвом доме», обычно попадали как раз крепостные, покусившиеся на жизнь своего помещика, сектанты, преследуемые правительством, солдаты, нарушившие воинскую присягу (то есть те же крестьяне в серых шинелях). Дело было в самой трактовке преступления как конфликта между личностью и обществом.

Близко узнав в остроге людей, совершивших страшные, кровавые преступления, Достоевский убедился, что их не только не следует бояться, но многих можно, пожалуй, уважать. Добрый и наивный Нурра, весельчак Баклушин, решительный и бесстрашный Петров... Трудно поверить, чтобы преступность была у них в крови. Достаточно перебрать в памяти их лица, чтобы подтвердить: да, все это люди, исполненные внутреннего достоинства, обычно деятельные, энергичные, отзывчивые на добро, многие из них к тому же восприимчивы к грамоте, просвещению, иные же просто даровиты. Редко в ком из каторжников нет той поразительной силы жизненности, которая заставляет их стойко сносить свою участь и страстно, болезненно мечтать о выходе на свободу. Едва удивившись тому, «до какой чудовищной степени приживчив человек», Достоевский поправляет себя признанием, что никакие меры, никакие клейма и кандалы не в силах убить желания и страсти человека.

И какое разнообразие характеров, индивидуальностей, лиц! Автор не раз затевает разделение населения каторги на «разряды» — злых, добрых, решительных и т. п., но в конце концов отступает перед этой задачей: «Действительность бесконечно разнообразна... и не терпит резких и крупных различений».

Многое в поступках героев «Мертвого дома», наверное, показалось бы нелепым, необъяснимым равнодушному взору. Отчаянные и бессмысленные кутежи в остроге, легкость, с какою каторжный люд соглашается даже на худшее наказание, лишь бы «переменить свою участь», неожиданные вспышки ярости, заставляющие тихого арестанта словно бы вдруг, «ни с того ни с сего», броситься с кирпичом или ножом в руке на всемогущего плац-майора... И ведь нет того, чтобы плац-майор как-то особенно в этот раз досадил ему, а только отчего-то не стерпит вдруг человек.

Но Достоевский знает: это не злое наваждение, не

дьявольская воля к преступности бушует в каторжнике, это судорожно, лихорадочно проявляется в нем его сдавленная и смятая человеческая личность. То, что искало и не находило себе выхода, бьется теперь в бешеном припадке, в «инстинктивной тоске по самом себе». «Так, может быть,— говорит Достоевский,— заживо схороненный в гробу и проснувшийся в нем, колотит в свою крышу и силится сбросить ее...» Арестант хоть час, хоть минуту желает пожить «своей волей» и за это готов, кажется, заложить душу черту.

Поведение каторжников в остроге, может быть, больше даже, чем их рассказы, помогает понять Достоевскому и природу преступлений, приведших их в «мертвый дом». Что там отчаянный убийца Орлов или решительный Лучка — кроткий Сироткин, когда ему наскучило «некрутство», способен всадить штык по самое дуло в своего командира! Нет, не объяснишь тут дело «врожденной преступностью» даже с помощью Ломброзо.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский впервые пытается осознать то, что будет властно притягивать его внимание и во всем дальнейшем его творчестве — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых»: философию и психологию преступника. В проблеме преступления для него — скрещение, узел всех общественных проблем. Логику власти, насилия, угнетения, бунта и революции он будет стараться узнать, анализируя мотивы преступления. Впоследствии он найдет себе при этом опору в высшем религиозном начале, идеализированной народности, но в «Записках из Мертвого дома» он верен еще строгому изучению предмета и обходится, в сущности, без бога.

Нормально, рассуждает Достоевский, чтобы отношения людей в обществе были основаны на взаимной связи, взаимной ответственности — именно из этого возникает нравственность. Когда же личность ущемлена, связи эти порваны, человек выскакивает из всех мерок, личность его бунтует, взыскует своего суда, своей свободы — тут и преступление становится возможным. Искус преступить, испробовать свободу личности, «свою волю» и в голову не придет тому, кто и без того чувствует себя свободным. Мудрено ли, что личность задавленного человека заявляет о себе порою в искаженных, уродливых формах?

Как будто Достоевский возлагает полную ответственность за преступление на общество. Не об этом ли говорит и прибереженное к концу сожаление автора о погибших даром могучих силах и риторический вопрос «кто виноват?». «То-то, кто виноват?» И ответа не нужно, ясно, что виноваты обстоятельства жизни, приводящие порой самых талантливых, самых жизнедеятельных людей народа на каторгу.

Но один только такой род объяснений не устраивает Достоевского. А почему, коли так, внутренне сдержанный и рассудительный в обычном своем быту Петров может кинуться с ножом не только на обижающего его майора, но — приди ему каприз — и на своего брата каторжника, и на человека, от которого он видел только добро? Почему беглый солдат Орлов способен хладнокровно убивать стариков, детей? И, наконец, как разрешить темную загадку Газина, этого исполинского паука, воплощение темной злобы и жестокости, резавшего малолетних детей «из удовольствия»? Или его тоже можно извинить несовершенством общественных условий?

Нет, человек и сам должен быть ответствен за это свое падение.

Много лет спустя в «Дневнике писателя» Достоевский затеет запоздалый спор с Белинским по поводу теории «среды» как главной виновницы любого преступления. Он вспомнит, как Белинский говорил ему, что «человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству», и выставит против этого тезиса свою убежденность в нравственной ответственности личности. «Делая человека ответственным,— напишет Достоевский,— христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить».

Мысль писателя глубока и серьезна. Но, прежде чем сказать о ее значении, мы вынуждены все же не во всем согласиться с Достоевским. Во-первых, его решительное отмежевание от теории «среды» вело к выводу о ненужности какой бы то ни было борьбы за

перемену общественных условий, порождающих преступность. Во-вторых, в запале полемики с Белинским он приписал ему полное отрицание нравственного долга человека. Достоевский ссылается на свои личные воспоминания, но мы-то знаем Белинского не только по рассказам Достоевского, а прежде всего по собственным сочинениям критика и не сомневаемся, что отрицать «нравственную ответственность личности» он мог разве что в пылу спора.

Надо учитывать и другое. Обстоятельства общественной борьбы диктовали нашим «просветителям», революционным демократам необходимость подчеркивать значение общественных условий, «среды», материальных основ жизни. Но это не значит, что личной ответственности для них не существовало.

Винить во всем среду — значило бы прощать любое преступление, прощать человека, совершившего его. Винить во всем личность — значило бы прощать среду, прощать общество. Пафос мысли Белинского был направлен против социальной несправедливости, неизбежно порождающей преступность в обществе. Пафос мысли Достоевского — против слабости нравственной основы человека, неспособного к сопротивлению обстоятельствам.

Воспитанные в одной среде люди вольны поступить по-разному. Среда, которую можно понимать широко — как общественные условия, или узко — как ближайшее окружение и условия воспитания, определяет возможность преступления или даже закономерность, типичность его, а от личности зависит — станет ли эта возможность реальностью, насколько стоек внутренне человек.

В своем творчестве после «Мертвого дома» Достоевский правдой личной нравственной ответственности будет все время пытаться потеснить и даже скомпрометировать правду влияния общественных условий, «среды». Особенность «Записок из Мертвого дома» в том, что в них Достоевский еще не совершил своего выбора, и две эти идеи звучат у него с равной силой: пусть среда виновата, но человек — ответствен.

Среда виновата, потому что голод, бесправие и принуждение толкают человека на преступление, а жестокое наказание окончательно заставляет его потерять цель и надежду. Потеряв же цель и надежду,

человек, по словам Достоевского, «превращается в чудовище»: ему уже кажется, что ему нечего терять, что ниже пасть уже нельзя, и он тешит себя лишь самой разнузданной и беспредельной свободой своего «хотения».

Чего и ждать от «решенного» арестанта, если развращению его личности помогает сама острожная система, призванная не исправлять, а наказывать. Мало того что каторжники, и без того страдающие от строгости режима, постоянно подвергаются все новым и новым тупым и жестоким утеснениям. Но сам их труд, вынужденная, из-под палки работа, чудовищно обессмыслены. Лишь изредка, как на разборе старой барки, вмерзшей в речной лед, когда появляются какие-то проблески осмысленного труда, арестанты невольно увлекаются работой. Они видят перед собой хоть маленькую, но верную цель: кончив «урок», поскорее оказаться «дома», в казарме. В обыкновении же другое — отвращение к подневольному труду. Бессмысленность, бесцельность жизни неизбежно рождает бессмысленные, «самоцельные» преступления.

Однако никакими пригнетением и ущемлениями не может оправдать Достоевский ту страсть к мучительству, причинению страданий другим людям, которая становится последней ступенью развращения, разложения личности. Здесь нет для него прощения ни темному Газину, ни «Акулькиному мужу», зверски истязавшему, а потом убившему свою жену, ни дворянину А-ву, который за малейшее свое наслаждение, за шкалик водки, пожелай он его, мог бы убить, зарезать любого[1]. «Нет, лучше пожар, лучше мор и голод, чем

[1] Дворянин А-в, упоминаемый у Достоевского, реальное лицо. Один из семи государственных преступников в Омской тюрьме того времени, он был, в отличие от всех остальных, осужден не за выступления против правительства, а «за ложное возведение на невинных лиц государственного преступления». Принадлежавший к столичной «золотой молодежи», Аристов служил платным агентом в жандармском ведомстве Орлова и Дубельта, но перестарался и подал доносы на столько невинных людей, что был разоблачен и угодил на десять лет в каторжные работы. В каторге его называли «Клоп» и ненавидели за то, что он, выдавая себя за художника, писал портрет плац-майора и занимался доносительством (см.: Браиловский С. И. Достоевский в Омской каторге//Исторический вестник. 1908. № 4).

такой человек в обществе!» — вырывается у Достоевского.

Два падения человека привлекают внимание Достоевского — преступление и палачество. Ужасен озверевший каторжник, но не лучше и карающий его добровольный палач, наслаждающийся своей властью, опьяненный возможностью «законного» истязания другого человека. В сущности, в сладострастном карателе Достоевский видит тоже преступника. Психология Газина, А-ва и поручика Жеребятникова, любившего, чтобы арестанты кричали под его розгами, утонченного «гастронома» в выборе истязаний,— явления одного рода.

Изощренному мучительству, палачеству, сладострастию жестокости посвящает Достоевский несколько горящих ненавистью страниц.

Достаточно взглянуть на плац-майора, чтобы ужаснуться тому, до какой степени развращает, к какому тиранству, развивающемуся в болезнь, приводит неограниченная власть над людьми. Достоевский сравнивает его со злым пауком (вспомним, что «паучье» отмечал он и в Газине), испытывающим удовольствие лишь тогда, когда он может кого-то придавить, унизить, отнять что-либо. И вот что всего любопытнее: плац-майор вовсе не какая-нибудь демоническая, величественная в своем мрачном трагизме фигура. Это просто ограниченный и, как говорит Достоевский, «беспорядочный» человек, который, попав в отставку, сразу линяет и становится даже смешным. Поразительная подробность: Достоевский пишет, что, сняв мундир, в штатском сюртуке он стал вдруг похож на лакея. Это он-то, «божьей милостью майор»!

«Я стою на том,— подвел итог своему изучению палачества и тиранства Достоевский,— что самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя. Кровь и власть пьянят: развиваются загрубелость, разврат; уму и чувству становятся доступны и, наконец, сладки самые ненормальные явления. Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда...» Жалею, что не могу до конца привести все это замечательное рассуждение Достоевского, да читатель, надеюсь, сам не пропустит его в книге. Здесь и признание роли «среды», и нежелание автора извинить жестокость человека выражены с равной силой. А за

обличением законов острога слышен суд над неправотою, ложью и грязью основных законов жизни современного писателю общества.

7

«Записки из Мертвого дома» — это не очерки, не мемуары, не роман в строгом смысле слова. Критика не раз упрекала Достоевского в некоторой бессвязности изложения, ненужных отступлениях и резких переходах от одного предмета к другому. В самом деле, рассказ Горянчикова вьется свободно, естественно, как клубок разматывается. Он точно выговаривает попросту, что ему припомнилось, без видимой строгости плана. Не оттого ли и эти повторы, возвращения вспять и заглядывания вперед?

Однако эта свобода формы не есть бесформенность. Лев Толстой, желая объясниться с читателями по поводу жанра «Войны и мира», ссылался на «Записки из Мертвого дома» как на одну из тех книг, которая сама находит форму, отвечающую своему содержанию, и не оглядывается при этом на традиционные европейские жанры романа, поэмы или повести. Что же это за форма?

На первый взгляд, в сюжете «Записок» нет движения. Перед нами яркая, но как бы статичная картина. Наметив общие хронологические рамки — первый и последний день каторги, Достоевский во всем остальном обходится с хронологией достаточно вольно: растягивает, сдвигает или уплотняет ход событий — в согласии с восприятием рассказчика. Время вначале течет для арестанта медленно, хотя его дни заполнены событиями до краев; он узнает все новые подробности жизни, знакомится с новыми лицами. Но вот колеса времени набирают темп: недели крутятся быстрее, еще быстрее летят месяцы, и годы начинают сменять друг друга, неотличимые в своем однообразии...

Нет, не движение времени образует сюжет «Записок», определяет построение книги, а *движение идей*. Видимая описательность, статичность повествования, бессвязность его частей — лишь иллюзия. На самом деле все эти описания, наблюдения и истории судеб арестантов сцементированы новым типом сюжета, дви-

жение которого — в постепенном и все более глубоком познании рассказчиком жизни каторги, в решении им мучающего его с самого начала вопроса о народе — хороши или дурны эти люди, что привело их к преступлению. Книга построена не как итог мыслей Горянчикова — Достоевского, а как их развитие, как *завоевание истины.*

После первой главы «Записок» — знакомства Горянчикова с острогом — впечатление от каторжного люда самое горькое, безотрадное — это грязная пена народа. Люди праздные, тщеславные, друг другу чужие, не знающие чувства товарищества, они могут показаться воплощением всевозможных пороков. Особенно неприятны их угрюмость, взаимное ненавистничество, хвастовство. Горянчиков не находит на их лицах ни признака стыда или раскаяния, ничего, кроме «официального» смирения и резонерства. Чувствуя на себе их неприязнь, рассказчик старается замкнуться, стать выше их, хочет, чтобы и они почувствовали его гордую независимость дворянина и образованного человека. Такова первая «фаза» повествования.

Герой должен многое пережить, получить доверие каторжников, узнать «прекрасную от природы» натуру Алея, строгую честность и кротость Осипа, доброту и справедливость стародубовского старика, прежде чем сказать себе: «Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, *остальных,* которые *остались* там, за острогом». Но эта мысль, мелькнувшая как догадка, как робкое предположение в начале пятой главы, должна еще десятки раз искать и находить себе подтверждение, прежде чем приведет рассказчика к окончательному и, казалось бы, парадоксальному, в свете его первых впечатлений, выводу: «Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего». Самый даровитый и самый сильный, потому что в этих людях народа, от природы энергичных, волевых, одаренных, раньше других проснулась личность, и их ли вина, что она заявила о себе так уродливо?

Многое незаметно переменилось во взглядах Горянчикова на народ к концу книги. После истории с «претензией», когда каторжные прогнали его из своих рядов как чужака, он ясно осознал вдруг бездну, лежавшую между дворянами и народом, и вместо гор-

дого отщепенства стал задумываться о причинах этой розни. Те же перемены коснулись и его отношения к преступлению. Инстинктивно сторонившийся вначале людей «решительных», «отчаянных», преступников и убийц, удивлявшийся «странным вспышкам нетерпения и строптивости», Горянчиков в конце концов даже в разбойнике начинает узнавать загубленного человека.

Пока мы вместе с автором «Мертвого дома» совершаем это медленное восхождение по ступеням познания каторги, у читателя еще не раз перехватит дыхание перед такими высотами благородства и такими безднами человеческой низости, которым и имени-то в языке нет и которые столь мучительно умел сопрягать в одном впечатлении, пожалуй, лишь гений Достоевского.

Во второй части «Записок», начатой описанием госпиталя, рядом с темой преступления, его истоков и причин, возникает тема бессмысленной жестокости наказания. Забитый до беспамятства шпицрутенами солдатик, гибель чахоточного Михайлова, так и умершего в кандалах, рассказы калмыка «Александры», привыкшего с детства к тому, что его вечно бьют, и вынесшего четыре тысячи палок... Не хочу неловким пересказом пытаться возместить впечатление от этих страниц, написанных с сосредоточенной и суровой силой. Замечу только, что чем дальше течет рассказ, тем чаще среди безотрадных, леденящих кровь картин, среди описаний пыток, преступлений, истязаний возникает, как далекое предвестие, как тень надежды, отпускающей на мгновенье боль души, переполненной страданием и словно бы неспособной более выносить эту тяжесть,— щемящее и согревающее воспоминание о воле. То оно явится в последних главах за стеною острога, с солнцем и ветром первого весеннего дня, то поманит воображение каторжника раздольем киргизской степи, видной во время летних работ с берега Иртыша, то взволнует мечтой о побеге, надеждой на удачу лихих товарищей. О воле, о доме напомнит и привязанность к животным, скрашивающая быт казармы, вносящая в жизнь арестанта теплый гуманный элемент. И так горька и многозначительна покажется история подранка-орла, которого каторжники со вздохом отпускают в степь. Тоска по воле отзывается в

конце концов страданием не менее реальным, чем боль от палок и розог.

Наиболее сложно и скрыто в «подводном течении» текста движение мыслей Достоевского о доктринах утопического социализма. Достоевский приехал в каторгу пламенным фурьеристом, после страшной экзекуции на Семеновском плацу ни в чем не поступившимся своими идеями. Но сама жизнь в Омском остроге ставит его утопические идеалы перед жестокой проверкой. Горянчиков трудно переживает «вынужденное общее сожительство», соединение с другими каторжными в «насильственную артель». Как мукой будет потом для героев Достоевского не иметь места, «куда человеку можно пойти», так мукой оказывается для Горянчикова вынужденная необходимость — ни минуты не быть одному. «Вот уже скоро пять лет, как я под конвоем в толпе людей, и ни одного часу не был один,— жалуется Достоевский в частном письме.— Быть одному — это потребность нормальная, как пить и есть...» Фурье мечтал о соединении людей для работы и отдыха в огромных фаланстерах. Острог показался Достоевскому карикатурным воплощением этой мечты, насмешкой жизни над счастливой утопией.

Это первая, едва заметная здесь, но опасная в перспективе щель, которая разведет Достоевского с учением утопистов.

И все-таки социалист живет в Достоевском и после каторги. «Живет, и страстно живет»,— как скажет в одной из своих лекций, посвященных автору «Мертвого дома», А. В. Луначарский[1].

В «Записках из Мертвого дома», только что вознегодовав на скученность и вынужденное сообщество людей в казарме, он даст такую картину братского их единения в счастливой, бескорыстной общности, что ее ничто не затмит в памяти.

Я говорю о каторжном театре. Это подлинная вершина книги.

С похмельной головой, от тяжелого, злого, разъединяющего людей кутежа собираются арестанты в барак, где сооружена сцена. И как беззаветно, с какой открытой душой отдаются они наслаждениям театра! «Отблеск детской радости, милого чистого удовольствия» ловит рассказчик на их разгоряченных,

---

[1] Русская литература, 1962. № 1. С. 141.

красных от духоты и возбуждения лицах. Дорого стоят эти минуты нравственной высоты, чистоты, будто мелькнувшего рядом с ними призрака свободы — и разом опрокидываются все мысли о природной черноте человеческих душ, о безысходности преступления.

Но есть еще одна радость театра — радость объединения. Неразделенное удовольствие теряется вполовину. И вот один из арестантов хлопает по плечу соседа, делясь с ним впечатлениями, другой с восторгом оборачивается к толпе, третий заражает всех своим смехом — и все без исключения счастливы радостью объединения, общего удовольствия, коллективной дележки радости. Вот ведь как хорошо может быть людям, множеству людей, да еще клейменых и сеченых, друг с другом!

«Записки из Мертвого дома», как уже говорилось, книга вопросов, изучения, исканий, предвещающая многое в последующем творчестве Достоевского. Лица, едва мелькнувшие в толпе арестантов, разойдутся, разбредутся потом по страницам других известных романов и повестей Достоевского. В истории невинно осужденного «отцеубийцы» мелькнет предвестие судьбы Мити Карамазова, А-в напомнит нам Свидригайлова и даже в кротком душою Алее вдруг отдаленно проглянут черты Алеши Карамазова. Но еще существеннее другое: сам конструктивный принцип «Записок из Мертвого дома» как бы предвещает большие романы Достоевского 60—70-х годов, романы идей, сюжет которых всегда образован движением мысли. Более того, в «Записках из Мертвого дома», при всей их реалистической конкретности и живописной полноте, мы различим приметы знаменитой полифонии, «многоголосья» Достоевского. Правда, «мелодию» книги ведет один голос рассказчика, но два мотива, два вопроса и два ответа постоянно спорят в его наблюдениях и размышлениях, тревожа и будя сознание читателя.

До каторги Достоевского можно было считать талантливейшим прозаиком гоголевской школы. Преемником Гоголя, хоть и спорящим со своим учителем, выступил он в «Бедных людях», «Селе Степанчикове». С «Записок из Мертвого дома» он — сам себе школа; здесь начинается Достоевский как самобытнейшее во всех противоречиях явление русской и мировой культуры.

8

В черновых записях Достоевского 1876 года сохранилась такая заметка: «В критике «Записки из Мертвого дома» значат, что Достоевский обличал остроги, но теперь оно устарело. Так говорили в книжном магазине, предлагая другое, *ближайшее* обличение острогов». Читаешь эти строки и чувствуешь за ними горькую обиду автора. В самом деле, да разве такая книга, как «Мертвый дом», может устареть? И разве просто в обличении острогов там дело?

Несмотря на бурный начальный успех, не вдруг, не сразу были сказаны о книге подлинно весомые слова. Но уже в 1866 году лондонский изгнанник Герцен дал ей свою знаменитую, часто припоминаемую, но оттого не стершуюся оценку. «...Эта эпоха,— написал он об общественном пробуждении 60-х годов,— оставила нам одну страшную книгу, своего рода carmen horrendum (ужасающую песнь), которая всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад: это «Мертвый дом» Достоевского, страшное повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонарроти»[1].

Если Герцен впервые указал на широкое социально-историческое значение книги, то известный юрист А. Ф. Кони глубоко истолковал гуманную сторону записок о каторге, сочувствие, с каким изображены несчастные, приниженные люди. «Надломленные — да! но не *обезличенные,*— говорил Кони.— У каждого сохранена и подмечена его личность, в каждом указаны характеристические черты и общие человеческие чувства, пробивающиеся сквозь арестантский халат. Не серой массой, над которой безучастно и точно проделываются карательные предписания, а живым организмом с разнообразными личными оттенками является население «Мертвого дома»[2].

---

[1] Герцен А. И. Полн. собр. соч. Т. 18. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 219.

[2] Кони А. Ф. Избранные произведения. Т. 2. М., 1959. С. 335.

В ту же пору, когда были произнесены эти весомые слова, философ Владимир Соловьев, гордый тем, что последние годы он был близок к Достоевскому, пытался объяснить идею «Мертвого дома» в согласии с позднейшими верованиями своего наставника. Он находил в этой бунтарской книге антиреволюционный смысл, приписывал каторжному народу врожденное религиозное чувство и сознание своей греховности[1]. Достоевский, надо сказать, сам помог такому толкованию, поместив в 70-е годы в «Дневнике писателя» великолепно написанную притчу о мужике Марее. В этом запоздалом авторском эпилоге к «Запискам из Мертвого дома» фигура землепашца Марея, с его глубоким религиозным чувством добра, должна была поправить жестоко-правдивое, хоть и сочувственное изображение народа на каторге. Но в сознании многих читателей «Записки» Достоевского продолжали стоять особняком, вне зависимости от позднего авторского комментария к ним.

Репутация «Мертвого дома» как великого художественного произведения была утверждена авторитетом Толстого, который много раз в своей жизни читал и перечитывал эту книгу, был положительно влюблен в нее и говорил о ней всегда с таким волнением, как ни об одном из произведений Достоевского. «На днях нездоровилось,— писал он в 1880 году в письме Страхову,— и я читал «Мертвый дом». Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина»[2]. Эта щедрая похвала, переданная Страховым Достоевскому, изумила даже самого автора, ставившего Пушкина вне конкуренции в литературе. «Как,— *включая?*» — спросил он.

Но Толстой остался верен своему мнению. Позднее, отбирая для «Круга чтения» «лучшие произведедения лучших писателей», он остановил свое внимание на двух отрывках из «Мертвого дома» — «Орел» и «Смерть в госпитале». Восхищаясь высокой нравственной точкой зрения Достоевского, Толстой считал его книгу о каторге стоящей по художественному мастерству выше «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Он

---

[1] См.: Соловьев В. Три речи в память Достоевского (1881—1883). М., 1884. С. 15.

[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 63. М.; Л.: Гослитиздат, 1934. С. 24.

говорил, что «Мертвый дом» — лучшее у Достоевского, как «цельное в художественном отношении».

В противоборстве критических толкований, во все более глубоком постижении ее смысла складывалась судьба книги, слава которой дошла, не потускнев, до наших дней.

Мы говорили, что биография книги подобна биографии ее творца — у нее есть свои вехи рождения, созревания и успеха, свои подъемы и спады на пути движения к читателю. Но у книги есть и одно преимущество перед ее создателем. Зная дату своего рождения, великая книга не знает смерти.

1965

СУД НАД ИВАНОМ КАРАМАЗОВЫМ

1

Если бы среди великих книг Достоевского надо было назвать одну, где в наибольшей зрелости мысли сошлось все то, что волновало его и мучило всю жизнь, наверное, справедливо было бы сказать: «Братья Карамазовы». Но даже в сонме важнейших и примечательных всяк по-своему лиц последнего романа Достоевского один герой — сердцевина, средоточие его идейного искания: и это, конечно, Иван Федорович Карамазов, «Иван-загадка», как скажет его меньшой брат.

Любопытно, что многие знаменитые изречения о русской литературе, источник которых не отмечен или забыт, восходят к «Братьям Карамазовым» Достоевского и его герою. Назвав Достоевского «больная совесть наша», Горький лишь безотчетно повторил известные слова С. Булгакова об Иване Карамазове. А Стефан Цвейг в своей знаменитой характеристике русской литературы XIX века как «высшего сердца», одержимого тревогой, вольно или невольно процитировал старца Зосиму, именно в этих выражениях отозвавшегося однажды об Иване Федоровиче в тексте романа.

Нельзя, впрочем, сказать, чтобы Ивану Карамазо-

ву повезло в критике. Писали о нем довольно много, но как писали? Философы и литераторы — от безоглядных поклонников Достоевского до придирчивых его оппонентов — более или менее дружно обличали Ивана за его эгоизм, безбожие, аморализм. Тот же С. Булгаков, который находил у Ивана «болезнь совести», определил в итоге его взгляды на жизнь как «атеистический аморализм». Другой дореволюционный критик Достоевского Л. Оболенский тоже понимал дело так, что Иван ждет от жизни только «хлебов», материального блага и что «его идеал — инквизитор». Самое интересное, что полвека спустя В. Ермилов согласился с тем, что мысль Ивана была за инквизитора, и, пойдя дальше, приравнял ее к темной утопии «шигалевщины». А в одной из последних книг о Достоевском ее автор М. Гус обрисовал духовный путь Ивана Карамазова как дорогу от «этического максимализма» к «моральному нигилизму». Читателя может смутить такой напор угрожающих «измов». Ведь как ни суди, но герой Достоевского, в конце концов, еще и художественное создание, и в этом смысле живое лицо, а не одна лишь теоретическая отвлеченность.

Да, читая и перечитывая книгу Достоевского, трудно отделаться от странного чувства: нам чем-то дорог все же Иван Карамазов, и не заслоняет его от нас ни страстный, ярый жизнепожиратель Митя, герой карамазовского «безудержа», ни высокодобродетельный, с потупленным взором, прекрасный, чистый, но скорее обещанный, чем воплощенный, Алеша.

А между тем неоспоримо, что именно Иван, по замыслу автора, главный возмутитель спокойствия, подстрекатель отцеубийства, а значит, самый важный, самый главный убийца, куда более опасный, чем действующий по подсказке ничтожный, с протухшим нутром Смердяков. Автор приведет Ивана на моральную плаху, устроит ему мучительное рандеву с чертом — чертом собственного больного и раздваивающегося воображения. И этот Иван будет нравственно распят Достоевским с его гипнотической силой внушения, лихорадочно-искренней захлебывающейся речью, выделяющей какой-то тайно действующий фермент, из-под незаметного подчиняющего воздействия которого трудно вырваться. Иван наговорит много опасных и неприятных слов: «все позволено», «ближ-

них невозможно любить, а разве лишь дальних», и тем представит себя с самой невыгодной стороны.

И все же трудно освободиться от впечатления, что, покуда мы читаем книгу, как-то слишком заинтересованно и лично следим за Иваном и, подобно Алеше, с тайным трепетом вслушиваемся в его беспокойные речи. Мы невольно твердим про себя слова его о клейких зеленых листочках, о том, что дорого это голубое небо, дорог и иной человек, и подвиг человеческий,— понимаем, как облагорожена в Иване высшим идеальным чувством карамазовская жажда жизни. И нет тут никакой робкой и бесполой, слишком юной воздержанности Алеши, а зрелое и привлекательное чувство жажды жизни, полноты и красоты ее. А потом — это гениальное богоборчество Ивана, его бунт, отказ от билета на вход в царство мировой гармонии... Какая неслыханная сила духа и благородства, какая душа, израненная страданиями мира, бессчетными слезами униженных и несчастных, и среди них, конечно же, самым чудовищным и неискупимым — муками детей, хотя бы единого из малых сих! «Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю...» Такая сила душевного порыва где-то над самым краем бездны, такое стремление к идеалу несовместимы, что и говорить, с нигилизмом, рождающим безразличие. Тут не чеховский Чебутыкин, который скажет по поводу смерти приятеля: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» — и запоет из оперетки: «Тара... ра... бум-бия... сижу на тумбе я...» Тут бунтует, споткнувшись о все зло мира, мысль, в корне своем светлая, добрая, гуманная. Не тот холодный и безотрадный старческий скептицизм, что клонит к безразличию и жестокости, живет в Иване Федоровиче, но еще молодое, деятельное и чуткое сердце, бьющееся, как об стенку, о неправду мира, со стремлением понять ее первопричину, охватить мыслью и задушить, если это возможно.

Но как быть тогда с глубокими и острыми противоречиями, на каждом шагу отмечающими мысль и сам род поведения Ивана Федоровича? В самом деле, он желал бы как будто верить в бога и в бессмертие души — и не верит ни в то, ни в другое; говорит, что может любить только «дальних», а любит «ближних»,

«деток», Алешу; хочет узнать и постичь все тайны мира — и недоумевает, «для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит», хочет отомстить за зло — и не верит в возмездие, желает остаться «при неотмщенном страдании» своем, самозабвенно любит жизнь, «клейкие листочки», «дорогие камни» Европы — и ждет только тридцати годов, чтобы «кубок об пол».

Контрастные впечатления, мысли, душевные порывы надвигаются друг на друга, сталкиваются и крошатся, как льдины в ледоход. Трещины «антиномий» проходят по сердцу героя. Что принять в нем главным: то, что Иван декларирует как готовые философские и идеологические формулы, или то, что он чувствует, как поступает? Да и в том, что им декларировано, что представляет собою мысль-страсть, мысль-чувство, а что мысль-идею, идею, слишком резко очерченную и порой как будто навязанную герою? Если поверить, например, в то, что Иван не умеет любить своих ближних, а только дальних, то всю печаль о страдании детей, весь бунт его придется считать не чем иным, как сентиментальной фальшью. (Такая точка зрения высказывалась М. Горьким.) Но если поверить в искренность боли и негодования, с каким Иван говорит о страданиях детей, тогда, напротив, умозрительные рассуждения о том, что «любить можно только дальних», отлетают как шелуха.

Так что же коренное, неподменное и что наносное, случайное в характере Ивана Карамазова? И как быть с двумя главными тяготеющими над ним обвинениями: одним из области теории — в солидарности с идеями придуманного им же Великого инквизитора; другим из сферы низкой практики — в подстрекательстве к убийству старика отца?

Достоевский задал тут читателю непростую загадку, и стоило бы в ней не спеша разобраться.

2

Иван Карамазов был очень важным, лично важным для Достоевского героем. Н. Бердяев высказывал соображение, что прототип или, лучше сказать, протоидея Ивана Карамазова — В. Г. Белинский — человек, которого Достоевский любил, помнил всю

жизнь и с которым всю жизнь спорил. А. Г. Достоевская, вдова писателя, утверждала, в свою очередь, что в Иване Карамазове отразились черты Владимира Соловьева, а известно, с какой симпатией относился в последние годы Достоевский к молодому философу.

Как нарочно, прототипами Ивана Карамазова здесь названы люди, прямо противоположные друг другу по строю мысли и убеждениям. Но обратим внимание на другое. Не любопытно ли, что, быть может, два влиятельнейших для Достоевского человека, взятых из двух разных эпох его долгой жизни, отразились в его герое? Простое ли это совпадение? Едва ли. Ведь душевно близкие нам люди — это часть нас самих, нашего роста и движения, нашей внутренней жизни[1]. И потому Достоевский, если объявляет он войну Ивану Карамазову — в известном смысле объявляет войну себе; если идет против Ивана — против себя, нынешнего ли, прежнего ли, идет; если его волочит на нравственную плаху — сам себе туда дорогу указывает. Оттого еще и гипнотизм, «прилипчивость» такая в Достоевском и ощущение мучительной силы внушения, что он не со стороны обсуждает Ивана Карамазова — он все время судит и пересуживает себя в своем герое.

Мы привычно полагаем, что раз писатель — учитель жизни, то он пишет книгу, имея в виду изложить решенный для него вопрос, уяснить другим свое мировоззрение. Однако несравненно чаще, в том числе и у великих художников, бывает так, что они берутся за перо как раз потому, что проблема не ясна до конца им самим, понятно лишь, что она важна и неотложна, и художник рассматривает ее с разных сторон, взвешивая все pro и contra. «Дневник писателя» в широком значении слова — форма, нужная Достоевскому. «Братья Карамазовы» — тоже «дневник писателя», художественный дневник его умонастроений, идей, впечатлений.

Слишком многое заставляет подозревать в Иване Карамазове родство с его создателем. Пусть это со-

[1] Еще на один возможный прототип Ивана Карамазова указал М. С. Альтман (Достоевский по вехам имен. Саратов, 1975). По его догадке — это И. Шидловский, имевший в юности на писателя «громадное влияние». «...Это был для меня большой человек»,— говорил Достоевский, заодно отмечая его родство с Вл. Соловьевым.

всем не alter ego автора, но какой-то момент душевных исканий, душевного настроения Достоевского он выражает, и, я думаю, момент очень важный и не преодоленный, не исчерпанный до конца в пору писания романа. Напомню хотя бы письмо Достоевского А. Н. Майкову 25 марта 1870 года, в котором брезжит первый намек на замысел «Братьев Карамазовых»: «Главный вопрос... тот самый, которым я мучился сознательно или бессознательно всю мою жизнь,— существование Божие. Герой в продолжение жизни то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист». И еще знаменитые слова, прямо связанные с «Легендой о Великом инквизиторе»: «И в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было, стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла».

Достоевский настолько привыкает смотреть на Ивана изнутри, что однажды «проговаривается» даже чисто биографически. В главе «Бунт», увлеченный горячим, откровенным разговором с Алешей, Иван между прочим замечает: «Я знал одного разбойника в остроге...» Обычно слова эти скользят мимо сознания, мы захвачены смыслом рассказа. Но, позвольте, когда это Иван успел побывать в остроге? Автор будто забыл, что еще прежде изложил всю предысторию Ивана и там ни словом не обмолвился об этом. Да не был, разумеется, Иван в остроге, а это невзначай обронил увлеченный ходом своей мысли автор «Записок из Мертвого дома», бывший каторжник Достоевский. Но такая «описка», такое невольное объединение себя с героем в процессе творчества весьма много говорящая черта.

Вот только еще то заметить надо, что Иван при всей своей умудренности молод, чертовски, почти неприлично молод. И Алеша не зря впадает в восторг и счастливо хохочет, вдруг угадав в старшем брате его юность: «Ты такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик!» И Иван охотно подхватывает эту тему о двадцатитрехлетней своей «желторотости», и мы вдруг понимаем, зачем это Достоевскому захотелось так подчеркнуть слиш-

ком юный, не по опыту разума, возраст героя. Не смотрит ли он на нынешнего Ивана лишь как на момент идейной судьбы, характерные искушения юности, не миновавшие когда-то и автора «Карамазовых»? Тогда понятно, отчего с такой энергией и силой развивая иные скептические и «нигилистические» мысли Ивана Федоровича, Достоевский в его же уста вкладывает столько аргументов против него самого.

3

Надо, впрочем, взять в расчет и другое. Героев Достоевского, во всяком случае таких, как Иван Карамазов, невозможно судить лишь на основании того, что они исповедуют, в чем убеждают в такой-то главе, на такой-то странице. Часто в другой главе и на другой странице этому найдется антитезис. Еще опаснее искать в словах героя однозначное убеждение автора. Достоевский так этого не любит и боится, что, что бы ни высказал он горячо и всерьез, устами ли Ивана, Мити или прокурора, тут же, спохватившись, добавит, что было это сказано «неясно», «путано», «глупо» и т. п. Иван Карамазов то говорит что-то глубоко чужое и неприятное автору, то примется развивать любимую его идею, вроде идеи превращения государства в церковь.

В душе Ивана Федоровича, который верит и не верит в бессмертие души, любит людей и не любит их, проклинает жизнь и произносит ей вдохновенную «осанну», как бы живут на равных правах два спорящих друг с другом человека. Но в этой «антиномичности» и пестроте есть и своя цельность.

Основные герои «идеологических» романов Достоевского — это вообще меньше всего люди во плоти, как у Толстого. Их внешнее описание не идет дальше отдельных «примет», обычно очень экономно и точно привязывающих героя к социальной реальности, располагающих его в своем времени и внешней среде. Но главное в них — это идея, умонастроение, страсть, возведенные в принцип. Такой «принцип» являет собою Мышкин, Раскольников, Версилов, каждый из Карамазовых, Достоевский обобщает, конденсирует в одном лице идеи и психологические свойства, которые встречаются не в такой концентрации в людских характерах. Искусство писателя состоит в том, что мы

видим его героев живыми людьми, а не некими идейными «эссенциями», хотя все они суть своего рода эссенции.

Внешнего описания Ивана Карамазова в романе нет или почти нет. Его облик приходится домысливать, склеивать, исходя из отдельных черт, реплик и поведения: угрюмый, неразговорчивый, скептический наблюдатель — и только вдруг, наедине с Алешей — открытый, несдержанный, как все Карамазовы.

Иван — бесстрашный испытатель человеческой мысли, и если говорить о стержне его образа, главном двигателе его характера — это идея познания, фаустовской жажды понять мир и себя в нем. «Жизнь полюбить, прежде логики», «больше чем смысл ее»,— советует Алеша брату. Но Ивану смысл безотложно необходим и жизнь без смысла не нужна. «Русский Фауст» — метко назовет его Луначарский.

Для каждого своего тезиса, развернутого с сокрушительной логикой и увлечением, Иван отыщет и представит столь же, если не более убедительный антитезис; он разовьет его до конца, до исхода, до самоизобличения и опять вернется к первому... Автор щедро дарит герою свою силу диалектики. Но не делает Ивана сухим рационалистом. «Умножая познания, умножаешь скорбь свою»,— говорено пророком Екклезиастом. В Иване Федоровиче — огромная горечь, почти отчаяние, ведь человеку «высшего сердца» надо верить во что-то, чтобы жить, а веры нет, и неоткуда взять ее. В соединении с карамазовской исступленной жаждой жизни и чувствительной к страданиям мира душой, Иван Карамазов вырастает в фигуру бессомненно близкую и понятную автору, сказавшему как-то в сердцах о себе самом: «А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная. Везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил...» (Из письма А. Н. Майкову).

«Фантастический реализм» Достоевского не описывает типическую реальность людей и обстоятельств, пренебрегает особенностями обстановки, пейзажа, портрета. Автор то и дело ставит героя «за черту», будто проводит некий психологический эксперимент, где даны в крайнем обострении условия задачи и надо ждать, каков окажется результат. Его герои говорят

не то, что привычно говорят в таких случаях в жизни, и поступают порой почти произвольно. Их слова и поведение служат выражением предельной ситуации, того, что чаще всего проносится в голове как неосуществленная мысль, тайное желание, приглушаемое тысячью условий и приличий.

«Ответ на лестнице» — так определяют иногда в быту запоздалую и невысказанную реакцию, когда воображение рисует нам удачный ответ, удовлетворение мстительного чувства и т. д. там, где в действительности мы оказались ненаходчивы и робки. Эту игру воображения, тайную работу сознания Достоевский переносит в явь. Помысел получает у него форму произнесенного слова, желание выступает как действие.

Известный советский генетик В. П. Эфроимсон пишет: «Пожалуй, ни к кому не апеллирует так охотно человек, совершивший грязный поступок, как к Достоевскому. Однако характеры и события, описываемые им, несмотря на разительное правдоподобие, почти абсолютно нереальны. Студенты, если уж убивали богатых старух ради спасения сестры и матери, то, пойдя на это, не забывали сразу о цели, мотивах и оправдании преступления. Их превосходительства на свадьбе у своих чиновников не допивались до рвоты на свадебной постели. Человек, не тронувший девушку, пришедшую отдаться ему ради спасения чести отца, не называл ее имя. Невеста не убегала от венчания с любимым под нож купчика, а тот, если и убивал свою любовницу, старался избежать каторги. В проститутки шли не Сонечки Мармеладовы; Екатерины Ивановны не выводили дочерей плясать на улицу. Если все это и случалось, то крайне редко, потому что каждое действие рождается из столкновения многих мотивов и контролируется задерживающими центрами. Иллюзия правдоподобия у Достоевского вызывается тем, что аналогичные дикие мысли постоянно проносятся в голове у каждого; но эти «мысли» никогда не реализуются в действия. Однако если реализм Достоевского обманчив, то зато он, снимая одно за другим мотивационные напластования, добирался до самых первичных импульсов». То, что сказано здесь с биолого-психологической точки зрения, можно было бы подтвердить и литературным анализом.

Если Толстой изобличает условность светской, бюрократической и иной призрачной жизни, приоткрывая ее второе дно, то у Достоевского это второе дно, подпочва душевных движений и поступков, и проявляет себя как единственно сущее. С героев Достоевского не приходится сдергивать маски фальши, подобно тому, как это было у Толстого. Скорее хочется удержать их от избытка искренности: они словно с горы летят в своем непрошеном исповедничестве, саморазоблачении, выворачивании нутра. Похвальное слово Зосиме в «Братьях Карамазовых» имеет, между прочим, и тот смысл, что русское старчество — это всеобщая и всегда открытая исповедальня. И чем грешнее человек, тем больше любит Зосима его исповедь. По-своему исповедуется и сладострастник Федор Павлович, который занимается шутовством, выворачивается наизнанку, с видом искренности подносит ложь и, глумясь, говорит правду.

Состояние распахнутой настежь души — в порыве ли откровенности, в злобе и мести или в безудержном шутовстве — привычнейшее состояние героев Достоевского. Но так как стимулы «второго дна» (инстинкты, сокровенные желания, соблазны опасной мысли) смутны, двойственны, противоречивы — в них много мучительно-тайного и не высказанного сполна. В конце концов Иван явился на суд, чтобы объявить всем, что это он виновен в смерти отца. Но действительно ли он желал его смерти, насколько осознанно желал? А может быть, одна возможность желания выдана здесь за желание, как желание — за поступок?

Достоевский не доверяет ни одному чувству, ни одному душевному движению вполне и безусловно и стремится проверить их, спровоцировать героя на крайнюю откровенность. Цельности и конечности чувства для него как бы не существует: все временно, зыбко, а что еще откроется в стыдном «подполье»? Мимолетные движения психики, предположения, догадки и «соблазны» мысли Достоевский доводит до логического конца, выплескивает в прямых исповедях и заставляет проявиться в действии. «Восторг», «надрыв», «безудерж» — ключевые его слова. Это то, что Щедрин называл «готовностями» в применении к психологии помпадуров и градоначальников, только там шла речь о «готовностях» политических, а здесь все

отведено в сферу мысли и чувства, тайных эмоций и идейных «проб».

Иван «из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»,— говорит Алеша. Но сомнением, испытанием жизни захвачены у Достоевского и Митя, и Федор Павлович, и Алеша даже. Для Достоевского испытание жизни — основной способ понять ее. Герой прикидывает в уме разные возможности, «проигрывает» их для себя, чтобы исчерпать до дна, дойти в каждой до глухого угла, тупика, чтобы повернуть вспять и «от нуля» исследовать следующую. (Так Митя вообразил, как он мог бы поступить, да не поступил с Катериной Ивановной, когда она за деньгами к нему пришла.) Герои Достоевского подбрасывают друг другу и самим себе темы и вопросики, от которых с ума можно сдвинуться, провоцируют на поступки, от которых сами же потом отшатнутся или их желчно осмеют. Исследование в уме заменяется порой опытом, испытанием, пробой в натуре. Достаточно вспомнить, как Грушенька заставила Катерину Ивановну ей ручку поцеловать, «проиграв» сначала версию покорности, а потом пустившись в «инфернальность». И такой же ряд испытаний, но испытаний «соблазна» мысли, Достоевский проводит для Ивана.

Иван Карамазов — автор юношеской поэмы «Геологический переворот», только упомянутой Достоевским, но с очевидностью трактующей вопрос о создании мира без божьего промысла, и он же — автор на этот раз знакомой читателям поэмы «Великий инквизитор», в которой, по мысли писателя, тронут другой великий вопрос — о христианстве и социализме, этот Иван Карамазов — атеист и нигилист — должен пройти через тяжелый психологический эксперимент. Его слова «все позволено» обретут кровавую реальность в чудовищном отцеубийстве Смердякова, а сам Иван должен пережить длительное ночное свидание с «приживальщиком» в клетчатых штанах, от которого он наслушается своих же, «только самых гадких и глупых» мыслей, пока не решится его прогнать, в отчаянии и ярости запустив в него стаканом.

4

Легенда о Великом инквизиторе — подлинное идейное ядро книги, и нам не может быть безразлично,

что сложил и рассказывает у Достоевского эту философскую поэму именно Иван Карамазов. Как относится он сам к тому, что рассказывает? Чью сторону берет в молчаливом споре Христа с его умным и могущественным собеседником? «Легенда», в сущности, вставной эпизод, который мог бы быть рассказан автором и от своего имени, но то, что ее рассказывает Иван Карамазов, входит важной краской в его характер. Только как понимать ее?

Известно, что Достоевский испытывал отвращение к католицизму с его иерархией духовной власти и почти государственным принципом зависимых отношений между верующими и церковью. И первое, с чем без долгого раздумья можно согласиться, это что в «Великом инквизиторе» обличен католицизм. Но только ли католицизм? Л. Гроссманн и другие исследователи считали, что «Великий инквизитор» для Достоевского — социалист, а поскольку и Иван социалист тоже, писатель будто бы бросает своей «Легендой» предостережение социализму. Тут одно, кстати, и не противоречило другому, поскольку в понимании Достоевского социализм и католицизм имели общие родовые черты, а в «Дневнике писателя» автор даже предсказывал им некое слияние в отдаленном будущем. Существовали, впрочем, и другие попытки определить конкретный адрес полемики Достоевского в «Легенде». Л. Оболенский считал, и, возможно, не без оснований, что в «Великом инквизиторе» отчасти спародирован Огюст Конт с его новой «религией человечества», основанием имевшей «порядок», а целью «прогресс». В утопическом обществе О. Конта управляют философы и капиталисты, все регламентировано авторитетом, христианство заменено праздниками с религиозным культом великих людей, а простым смертным, к примеру, запрещены занятия астрономией, как ненужной роскошью.

Можно было бы предпринять поиски и других конкретных полемических адресов и социальных аналогий. Однако только плоский ум сводит искусство к «аналогиям» и «иллюзиям». Для настоящего художника типология явления гораздо значительнее любой возможной частной аналогии. «Легенда о Великом инквизиторе» не сводима ни к критике католицизма, ни к критике социализма в том казарменном обли-

чье, в каком его боялся увидеть Достоевский, ни к полемике с буржуазными теориями «прогресса». Она имеет в виду несравненно более широкое, вбирающее в себя разные возможности положение, художественно-философский способ постижения мира, взятого в его противоречиях,— крупно и обобщенно.

Достоевского жгуче занимал тот же вопрос, что не давал покоя и Ивану Федоровичу: возможна ли гармония на земле? Читая ранние сочинения Достоевского, Добролюбов находил в его героях одно коренное противоречие: богатства — бедности. Бедняки унижены и оскорблены, богатые самодовольны и оскорбляют (статья «Забитые люди»). Но чем дальше, тем больше интересует Достоевского сила не менее притягательная, чем богатство, часто совпадающая с ним, но им не исчерпываемая: власть, власть над другими людьми, высвобождение своей воли, своего хотения — высшее наслаждение, почти оргазм самовластия. Вот почему проблема чаемой гармонии на земле не решена для писателя с насыщением «хлебами» и устранением противоположности богатства — бедности. Вот почему в такой остроте встают все эти вопросы и в «Легенде о Великом инквизиторе». Тут и парадоксальный вывод об обременительности свободы для большинства людей; и отчуждение принципа власти, прежде, при рождении своем основанного на живой вере, а теперь подчинившего эту веру себе; и власть материального («хлебов») над толпой; и чудо, тайна и авторитет как рычаги этой власти,— все это уничтожение духа начального христианства с именем же Христовым на устах, венчающееся просьбой Великого инквизитора к его собеседнику — не приходить больше и не тревожить зря людей, потому что тот Христос, который был,— неудобен, и люди уже привыкли к его подобию, к мифу, приспособленному для нужд католической церкви ее первосвященниками. Во всем этом можно прочесть рассказ и о судьбе великой идеи, родившейся из протеста против всякой несправедливости и злодеяний, а потом, в постепенном сглаживании, стесывании и перерождении, ставшей противоположностью исходному принципу и начавшей оправдывать, покрывать эту несправедливость,— рассказ драматический и горький. Так чьи же это все в романе раз-

думья, чей рассказ? Ивана Федоровича раздумья, его рассказ.

Н. Бердяев считал, что неизвестно, на чьей стороне Иван в «Легенде» — инквизитора или Христа. Ведь весь фокус постройки, вся загадка этой вещи в том, что Христос все время молчит, а инквизитор во всеоружии логики произносит свой бесконечный монолог. И чем убедительнее как будто он говорит, тем меньше верит ему читатель: правда доказывается молчаливым отрицанием, утратой доверия к сказанному. Это не помешало Л. Оболенскому найти, что в монологе Великого инквизитора Иван «до известной степени обрисовывает свои взгляды». С. Булгаков высказывался еще определеннее: «В фантастическом образе средневекового инквизитора вы узнаете скорбную и мятущуюся душу Ивана...»

Но какой же инквизитор «скорбный и мятущийся»? И откуда этот знак равенства? Верно ли взгляд Ивана на людей уподоблять взгляду Великого инквизитора? Можно ли делать рассказчика (а Иван в этом случае рассказчик) ответственным за речи его героя? Ведь тогда с еще большим правом можно осудить за инквизитора самого Достоевского, который в конце-то концов выдумал и Ивана, и рассказанную им легенду?..

Один Достоевский умел с такой силой и последовательностью развить противную ему, ненавистную ему идею. «В «Легенде о Великом инквизиторе» он дал выговориться самому презрительному взгляду на человечество. Но у нас слишком мало оснований думать, что Иван согласен с Великим инквизитором, и даже больше вероятности в том, что, рассказывая о нем, он имел на уме его опровергать или, во всяком случае, тайно надеялся на такой отклик в своем слушателе. Ведь и «Легенда»-то понадобилась Ивану для того, чтобы ужасом безнадежности, повеявшим от слов инквизитора, вернее объяснить Алеше свой «бунт», его неизбежность.

Писатель дал, правда, однажды повод заподозрить своего героя в единомыслии с Великим инквизитором, но не текстом романа, нет, а одним своим письмом. «...Мой социалист Иван Карамазов,— писал Достоевский Н. А. Любимову 11 июня 1879 года,— человек искренний, который прямо признается, что согласен

с взглядом Великого инквизитора на человечество и что Христова вера (будто бы) вознесла человека гораздо выше, чем стоит он на самом деле». Казалось бы, прямое слово автора неоспоримо указует, что Иван солидарен с инквизитором. Но не будем судить по авторскому комментарию, обратимся лучше к самой книге — и все увидится нам иначе. Вспомним, как Алеша, только что выслушавший рассказ о Великом инквизиторе, спрашивает, едва не перебивая брата, с горечью и беспокойством: «И ты вместе с ним, и ты?» Иван же отвечает со смехом: «К чему ты в такой серьез берешь? Уж не думаешь ли ты, что я прямо поеду теперь туда, к иезуитам, чтобы встать в сонме людей, исправляющих его подвиг?» Алеша не думает. С. Булгаков, похоже, думал. Но где же у автора-то признание в солидарности его героя с Великим инквизитором?

Как же тогда, однако, объяснение самого Достоевского в письме? Ведь с ним нельзя не считаться. Не считаться нельзя, но надо помнить, кому и по какому поводу оно писано. Любимов — один из редакторов «Русского вестника», где печатались «Карамазовы», правая рука Каткова, и важные, интересные письма Достоевского к нему нельзя читать без поправки на личность корреспондента и сам характер журнала. Достоевский боялся придирок со стороны Каткова и Любимова, боялся, что его станут упрекать в чрезмерных симпатиях или хотя бы в опасной объективности по отношению к атеисту и социалисту Ивану Карамазову. И не напрасно боялся. Едва прочтя эти главы, Победоносцев писал ему: «Ваш Великий Инквизитор произвел на меня сильное впечатление. Мало что я читал столь сильное. Только я ждал — откуда будет отпор, возражение и разъяснение — но еще не дождался». Трудное положение автора, когда его учат и под руку толкают: где отпор? Достоевский предчувствовал эти упреки, еще только посылая рукопись, боялся за целостность текста романа и пытался заранее оборониться от возражений своих редакторов такими заявлениями в письмах, которые должны были им понравиться и их успокоить.

Третьим лицам он объяснял эту свою «тактику» с достаточной откровенностью. «Переписываюсь по нужным делам с Любимовым, редактором «Русского

вестника»,— сообщал Достоевский В. Ф. Пуцыковичу 11 июня 1879 года, то есть *в тот же день*, каким помечено интересующее нас письмо.— ...Мне в романе предстояло провести несколько идей и положений, которые, как я болся, им будут не очень по нутру, ибо до окончания романа действительно можно эти идеи и положения понять превратно, и вот как я боялся, то и случилось: ко мне придираются: Любимов присылает корректуры и на полях делает отметки, ставит вопросительные знаки. До сих пор кое-как их уламывал, но очень боюсь за вчерашнюю посылку на июнь месяц, что они встанут на дыбы и скажут, что нельзя печатать. А потому поневоле должен с ними наблюдать тактику».

«Посылка на июнь» и заключала в себе главы 5-й части «Pro и contra», относящиеся к Ивану Федоровичу.

«Тактика» Достоевского состояла, таким образом, в том, что он сверх меры бранил своего героя, «современного отрицателя, из самых ярых», в письмах к Любимову и даже наговаривал на него такое, чего мы вовсе не найдем ни в тексте романа, ни в самой мысли автора. То, что для Достоевского было жгучей и лично больной проблемой, что он старался понять и осветить в романе объемно, с разных сторон,— в его эпистолярном комментарии превращалось в плоское и тенденциозное толкование, рассчитанное на восприятие его редакторов и влиятельных «наставников», вроде Победоносцева.

Читатель не знал этой переписки, и не всякому бы на мысль взошло без особой авторской подсказки смешивать идеи инквизитора и Ивана Федоровича. Зато ему, читателю, небезразлично, наверное, что именно Ивану подарил Достоевский, в его уста вложил этот блестящий поток скептических мыслей и нравоучительных картин, из числа, быть может, самых многообъемлющих и важных в истории человечества.

5

Да, но над Иваном Федоровичем, как меч на тонкой нити, подвешено еще обвинение в отцеубийстве, во всяком случае в опаснейшем соучастии в нем. Он сам явится перед судом, чтобы на нем покаяться: «Я

убил». И пусть в глазах всего света это выглядит самооговором, пусть протестует Дмитрий и утешает его Алеша: «Не ты, не ты!» — Ивана приговорила его совесть.

Достоевский мастерски разворачивает сам сюжет преступления, окутывая его темной загадкой. Когда-то романисты думали, что для того, чтобы завладеть интересом читателя, надо скрывать от него развязку события, которое ударит под занавес. Потом авторы сообразили, что сильнее действует, когда читатель хотя бы отчасти посвящен и следит с напряжением, как разыгрываются события и как поведут себя лица в обстоятельствах, о которых его предупредили. У Достоевского — третий тип сюжета, по-новому возбуждающий читательский интерес. Он заманивает воображение подсказками, пророчествами, намеками, предвосхищающими действие, но нигде не говорит внятно и положительно, к чему ведет. Это сильнейший соблазн для воображения, соблазн, в котором есть что-то манящее, привлекающее, но зыбкое и растекающееся меж пальцами.

Виновен... Не виновен... Виновен отчасти... Не виновен совсем... Виновен, хотя не убивал... К юридическим соображениям примешаны морально-философские, к действию и поступку — мистицизм и «подполье», так что в глазах у читателя начинает путаться и двоиться, когда не виновный, казалось бы, в убийстве Иван Карамазов медленно и неуклонно утягивается в тину преступления.

Читатель теряется в догадках — кто убил? Читатель недоумевает, и автору приходится разъяснять. Вот Достоевский пишет 8 ноября 1879 года читательнице Е. Н. Лебедевой: «Старика Карамазова убил слуга Смердяков... Иван Федорович участвовал в убийстве лишь косвенно и отдаленно, единственно тем, что удержался (с намерением) образумить Смердякова во время разговора с ним перед своим отбытием в Москву и высказать ему ясно и категорически свое отвращение к замышляемому им злодеянию (что видел и предчувствовал Ив. Федорович ясно) и таким образом *как бы позволил* Смердякову совершить это злодейство. *Позволение* же Смердякову было необходимо, впоследствии опять-таки объяснится, почему Дмитрий Федорович в убийстве отца совсем невинен»,

Видно, с каким усилием подыскивая слова, готовит автор Ивану свой обвинительный акт: «косвенно и отдаленно... с намерением... видел и предчувствовал ясно... как бы позволил...» — и на наших глазах из ничего, из пустяка, из воздуха возникает законченный портрет тайного инспиратора преступления, его духовного покровителя.

Однако не *подтащил ли* Достоевский Ивана к преступлению, в каковом он по всей логике своего характера неповинен? Не пришел ли писатель в противоречие с самим собою? Не пришел ли мыслитель и идеолог, намеренный внушить некоторые мысли своим читателям, в противоречие с Достоевским — художником и человеком? Или иначе, точнее: нет ли в самом сознании писателя известной двойственности, недорешенности некоторых главнейших вопросов, из-за чего он может «проговариваться» о таких своих симпатиях, которые, будто спохватившись, сам готов пригасить доводами рассудка?

Известно, как давно началась и постепенно созревала вражда Достоевского ко всякого рода «нигилятине», материализму и атеизму мысли. Само стремление к «бунту» во всех его разновидностях, к ломке сложившихся, органических основ жизни связывал он с безбожием и влиянием научного позитивизма, «бернарами». Бернары... Тут можно вспомнить Гончарова: «Одно слово, а какое... ядовитое». Ракитин — эта пародия на публициста «Современника» Елисеева — проповедует в романе учение Клода Бернара, считавшего будто бы, что вместо души у людей нервные клетки с хвостиками. «Бернары» — стало для Достоевского презрительной кличкой. Человек, потерявший веру в бога и бессмертие души, замороченный «бернарами», готов, по Достоевскому, на все. Весь «петербургский» социализм, вся революционность замешаны на атеизме.

Но в самом Достоевском потаенно живет социалист — с его стремлением ко всеобщему равенству, справедливости. Молодость в кружке Петрашевского не прошла даром,— да тут и не только влияние кружка важно, а то, почему он сам оказался среди молодых мечтателей-фурьеристов: значит, что-то подтолкнуло его именно сюда. Значит, жило же в нем что-то, что заставило и в последние месяцы жизни в

«Дневнике писателя» иначе, с другим наклоном, но твердить все о том же: наш «русский социализм», всесветное христианское единение — народная вера.

И тут как обычно: если мысль не приносит нам жданного удовлетворения, разочаровывает нас неслиянностью радужных обещаний и воплощенной реальности, мы срываем досаду на ней, ставим ее под сомнение и в конце концов отдаем на заклание вере. Достоевский, для которого разум был главным инструментом познания и ориентировки в мире, проклял этот разум, будто обидевшись на него за неисполнение обещания, призвал к смирению мысли и, как следствие, к смирению человека перед взыскуемой божьей правдой. Достоевский, возможно, и не заметил, что его Великий инквизитор призывал по сути к тому же, к чему пришел он сам: к смирению гордого человека. Ведь инквизитор упрекает Христа, что тот слишком доверял людям, их разуму, их свободному сознанию, определяющему путь к добру. В жизни-де это не годится, надо руководить людьми и направлять их к их собственному благу, иначе они заблудятся. Идея смирения перед высшей правдой религии шла об руку с идеей смирения перед властью предержащей.

Это было колоссальное поражение разума, но Достоевский воспринимал его не как потерю — как приобретение, поскольку разум не сулил покоя сердцу, ставил раздражающие и тревожащие совесть вопросы, а вера, поддерживаемая церковью и вековыми традициями отцов, давала хотя бы относительное успокоение измученной, больной от ужасных впечатлений душе. «Жизнь полюбить больше, чем смысл ее». Но ведь и жить без смысла нельзя, и тогда одно остается — дожить до тридцати годов, да и «кубок об пол». А чтобы жить дальше, надо верить — пусть наивно, слепо, по-детски, но — верить...

Достоевский решил открыть глаза людям на опасность теоретического мышления и его несовместность с жизнью еще в «Преступлении и наказании». Демократов-разночинцев, группировавшихся вокруг «Современника», окружение Достоевского называло «теоретиками». Эта насмешливая кличка позволяет понять, что не просто смысл и направление теорий, скажем, Добролюбова или Елисеева, претили Достоевскому. Ему враждебно было само вмешательство

«теории» в жизнь, попытки обосновать и переделать жизнь согласно «теории». Таким образом, осуждалась сама претензия разума на руководство жизнестроительством.

Импульсом к преступлению Раскольникова — убийству старушки — была «нигилистическая» теория и Наполеонова жажда самоутверждения. Теория покрывала «подпольные» страсти, давала им благообразную видимость, в том числе и в глазах самого «теоретика». Теория разрешала ради всеобщего человеческого счастья «переступить» через кровь невинного человека. Единство ложной теории, исходившей как будто из самых гуманных соображений, и чудовищной бесчеловеческой практики было налицо.

Но в «Братьях Карамазовых» Достоевский пошел еще дальше, он решил обвинить теоретическую мысль, так сказать, в чистом ее виде. Пусть Иван Карамазов и не убивает непосредственно старика отца, но мысль его — уже убивает. Усомнившееся в боге, скептическое, материалистическое сознание есть первопричина любой пагубы в себе самом, и даже без всякого участия в кровавых деяниях самого мыслителя — оно рассылает вокруг свои отравляющие миазмы, как некий Анчар, древо яда.

Это положение, само по себе схваченное гениальной головой, настолько обнажено и заострено в «Братьях Карамазовых», что в какой-то миг начинаешь сомневаться — можно ли винить в убийстве Федора Павловича лакея Смердякова? Уж не Иван ли в самом деле убил? Ответственность за мысль поставлена выше, судится Достоевским грознее, чем ответственность за действие. Тем самым автор как бы снимает часть вины со Смердякова, облегчает его ношу: может ли отвечать за свои поступки это отребье человека, это разлагающееся ничтожество? Не виноват и Митя, кричавший «Зачем живет такой человек?», бросавшийся в ярости на отца и уже убивший его, если не в мысли своей, то в своем чувстве. «А не убил, так еще приду убить. Не устережете!» Не виноват и Алеша, как и Иван, знавший, догадывавшийся, что неблагополучно в доме, но невольно попустительствовавший случившемуся.

Зато полной мерой ответит за все у Достоевского Иван Федорович. За свой теоретизм, за свои статьи и

рефераты в петербургских журналах, за свой бунт против бога, кажется, даже за любовь к клейким листочкам, распускающимся по весне, ответит. А все оттого, что писатель, как в фокусе, соберет все его материалистическое умонастроение в одной вызывающей максиме: «все позволено» человеко-богу.

Да, фраза эта ужасна, тем более, что на ней основывает право на кровь отца Смердяков. Но что-то толкает нас усомниться в том, точно ли произнес такую фразу Иван Федорович, *мог ли* он произнести, и не подвязал ли ее ему чисто внешне Достоевский? Не подбросил ли, как подбрасывают неоспоримую улику для неправого обвинения? Иначе сказать, я не вижу необходимости, по какой Иван с его страданием за несчастья мира, и особенно за «детишек», с его любовью к жизни и к клейким листочкам, с его сознанием узурпации духовной власти Великим инквизитором, мог бы так думать. Более того, я нахожу в этом произвол писателя.

Достоевский вечно искушает, соблазняет, подстраивает ловушки, и как он окружил Митю плотным частоколом подозрений, чтобы его схватили как отцеубийцу, так подстраивает он силки Ивану, чтобы запутать его и уронить в угоду предвзятой идее в глазах читателя. Но поскольку в тайне души он слишком симпатизирует Ивану, его инвективы выглядят как неспоротая наметка на готовом платье.

Мы говорили уже о странной, немотивированной и беспричинной, но столь же категоричной мысли Ивана: ближних своих любить нельзя, любить можно только дальних. Но едва произнеся этот хлесткий афоризм, Иван у Достоевского приходит в отчаяние от мучений детей, вполне конкретных «детишек». Он рассказывает о них Алеше так горестно, так зримо, он умеет настолько перенести в свою душу их обиду и боль, что всякое сомнение в том, способен ли Иван любить своих ближних, начисто пропадает. Это лишь В. Розанов пытался оборонить от Ивана идею бога тем, что признал заранее виновными страдающих детей, в крови которых якобы «уже скрыта порочность отцов их, и с нею их виноватость...». Такое холодное щегольство мыслью и кокетство искренностью далеки от любви к людям. Утверждение, что страданиями детей искупаются возможные грехи отцов — наихудший

образец какой-то пошлой мистической генетики, тех же «бернаров» навыворот. Как раз это-то начисто чуждо Ивану.

И вот интереснейшая жизненная проверка заразительности чувства Ивана Федоровича, силы действия как раз позитивного, гуманистического содержания его образа. Искреннейший альтруист, подвижник, птица небесная, живая душа — Сулер, которого одни толстовцем считали, другие — революционером, пришел к тому же настроению, что Иван Карамазов. Вот отрывок из недавно опубликованного письма Л. А. Сулержицкого от 8 декабря 1913 года:

«...Да, я знаю, что не надо обижать других, надо бороться с собой везде, где ты хочешь чего-то для себя в ущерб другим, ах, боже мой, знаю это и мог же это, мог же ходить по деревням, работать, быть нищим, мог любить всех и радоваться всему живущему, и березке, и быку, и людям,— но я был молод — я тогда понимал, что «делай так, и если все будут делать так, то вот и придет царство божие на земле». И был счастлив и светел.

Но зачем же страдания везде, зачем вот отнялись руки и ноги у знакомого ребенка, зачем сотни тысяч изуродованных людей на войне, зачем сотни тысяч невинных детей сохнут и умирают без пищи в воспитательных домах, в ужасающей тоске одиночества, плачут, кричат, шевелят слабеющими ручками, зовут мать и так замирают в этом отчаянии, зачем сифилис, рак, зачем вот бабушка тут же (я знаю ее) зимой выгнала своего шестилетнего ребенка на тридцатиградусный мороз в нетопленные сени и забыла про него, так как играла в карты всю ночь, и он там замерз насмерть. А как он там жил последние часы своей жизни, как он там плакал в темноте, дрожал, плакал и замерзал в одиночестве?

Куда я дену эти слезы? Куда все это деть?

Какая может быть благость и умиление перед великолепием природы, какой мир может быть в душе при всем этом?

«Делай так, как надо, а это все не твое дело, это все так надо, поверь»,— да не хочу я ничего, если так будет...

Если бы даже не было этого океана горя на земле, если бы был только один этот мальчик, замерзающий

в сенях, умирающий в отчаянии одиночества в темном углу, один замерзающий, всхлипывающий в предсмертном сне, с замерзающими на холодеющих щеках слезинками, с мокрыми, склеенными белым морозом ресницами, то и тогда уже невозможны ни гармония, ни бог...»

Это не просто «зараженность» Достоевским, понятная для режиссера Художественного театра, где только что поставлены «Братья Карамазовы» (1910). И не просто пережитая чутким к искусству человеком художественная реминисценция, хотя он почти теми же, что Иван Федорович, словами говорит, такими же фактами убеждает, едва ли что новое внося в свой отказ от «гармонии». Но это повторение личное и болезненно кровавое для собственной души.

Нет, этого нельзя холодно придумать. Значит, верна наша догадка, и Достоевский не со стороны Ивана Карамазова изображал, а живую часть своего сокровенного существа в него вкладывал. Скажем больше: Ивана он любит, восхищается им, его умом и его гуманностью, черты своей больной совести передает ему,— а потом решительно обвиняет в подстрекательстве к кровопролитию и отцеубийству. Обвиняет вопреки логике характера, логике мысли и лишь в угоду намерению осудить безверие и претензии «теоретиков».

«Все позволено человеку-богу»,— внушает Достоевский Ивану, чтобы он внушил это Смердякову. Иван с его отвращением к крови, мукам детей не мог, казалось бы, понимать это так, что и через кровь легко можно перешагнуть, коли это для дела, коли у тебя в том нужда. С Иваном породнена другая вера: все может человек, все в силах он познать и одолеть. Эта вера в человека Достоевскому кажется несносной гордыней и высокоумием. Он призывает смириться человека, оставить свои дерзкие планы перестройки жизни. Но боится, вдруг этим не убедишь, вдруг этому не поверят, и чуть усиливает, заостряет и незаметно выворачивает формулу гуманистического сознания. Вместо: «Все на земле может человек, все ему по разуму и по силам» — более грубое и самодовольное: «Все позволено человеку-богу». И сразу то, что было лишь возможностью человечества в целом, становится самовольным правом любого морального парвеню, а на

высокую гуманистическую идею ложится отталкивающе кровавый отсвет.

Да, кстати, к тому же в романе эти сакраментальные слова Ивана высказаны не в качестве позитивного убеждения или житейского напутствия Смердякову. «Все позволено» у Ивана выглядит скорее как возглас отчаяния, скептический, сам себя отрицающий довод в логике приведения к абсурду. «...А коли так, то все позволено» — вот какая интонация слышится то и дело у Ивана Федоровича. Это не значит вовсе, что он со вседозволенностью согласен душой: здесь лишь минутный выплеск отчаяния пленной мысли, которая тут же должна быть отвергнута как невозможная.

И все же, вынудив Ивана Федоровича сказать «все позволено», Достоевский заставляет его сверх меры, с напряжением раненой совести мучиться тем, что он не помешал убийству отца, исказнить себя нравственно и пойти с покаянием на суд. Что ж остается тогда от вины Ивана за вычетом явно подброшенных автором улик? И что сохраняется в сознании как нетронутая основа образа героя?

Перед читателем — трагическое лицо человека, истерзавшего себя в поисках истины и не сумевшего успокоиться на готовой вере, человека с больной совестью и способностью к истребительной диалектике.

6

Лакейство на то и лакейство, чтобы немедля делать преподлые «земные» выводы из умозрительной философии. Слова Ивана «все позволено» поняты Смердяковым по-лакейски, как приглашение к убийству. Но вот вольно же Смердякову из множества весьма замечательных и гуманных мыслей Ивана выбрать как раз ту, что можно представить как подкладку всего преступления и заявить в случае нужды, что он лишь исполнитель и угадчик чужой воли. Почему не соблазнился Смердяков жалостью Ивана Федоровича к людям, а именно право на кровь услышал в его словах да живехонько это и осуществил? Почему именно за «все позволено», а не за «клейкие листочки», не за «дорог иной человек» ухватился?

Смердяков — одно из великих открытий Достоев-

ского, и автор к нему по справедливости беспощаден: кажется, нельзя представить личность мерзее, чем этот осклабившийся и наглый червь в лакейской ливрейке. Но, как дело коснется его главного преступления — убийства Федора Павловича и раздела вины за него, тут в стремлении своем навалить побольше ношу ответственности на плечи Ивана Карамазова автор проявляет и некую снисходительность к Смердякову и облегчает, по существу, меру его виноватости.

На исполнителя, на палача мы всегда смотрим с отвращением, но сознаем при этом, что не он же выносит приговор. А Смердяков хотел бы, чтобы в нем видели лишь исполнителя.

И каков парадокс: кто первым обвиняет Ивана в убийстве отца? Смердяков, Смердяков, конечно! В то время, как Алеша твердит: «Не ты, не ты» — Смердяков, нагло подмигивая, доверительно обращается к Ивану, как сообщнику: «Главный убивец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это я и убил». Подумать только, и кому поручил Достоевский договорить свою идею!

Но Смердяков не пассивный слуга чужого слова, в нем самом гуляет бес, соблазняющий, провоцирующий Ивана, будто выпрашивающий у него молчаливого согласия на убийство, а потом, когда преступление свершилось, попустительство Ивана Федоровича злорадно выдающий за подстрекательство.

Мысль Достоевского была: ложная теоретическая идея («бес», «бесы») вселяется в человека, и руководит им, и ведет к безумным поступкам. Иван внес в Смердякова эту «трихину», заразил его, и в нем «бес» вовсю разгулялся, тогда как в Иване борьба еще: надавал черту пинков и закричал ему вслед: «Ты — ложь, ты — болезнь моя, ты призрак...»

Однако характеры Достоевского, картины его шире тенденциозной мысли. И Смердякова они позволяют понять глубже.

Было бы ошибкой думать так: за Иваном — идея, а за Смердяковым исполнение. Нет, за Смердяковым идея тоже. Смердяков не подпевает, он свою музыку ведет: нелюбовь «бульонщика» к людям, брезгливость к мужику, жестокость и презрение к чужому страданию, ненависть к России — все это уж не от Ивана, все это свое кровное, лакейское. И Смердяков к тому

же сам теоретик. Чего стоит один его отклик на рассказ о пленном русском солдате, с которого турки кожу живьем сдирали, чтобы оставил он свою веру и перешел в ислам. Смердяков считает: лучше от своей веры отречься — и спастись, а потом добрыми делами можно и прощение себе заслужить. Для пользы дела (еще шажок — и для своей пользы), по Смердякову, и от всего святого можно отречься.

Если Смердяков для Достоевского — род пародии на Ивана Федоровича, то уж слишком злой. Вместо пылающей и разверзающейся безднами диалектики Ивана — прагматическая увертливость, мелкая софистика. Вместо грозного богоотступничества — скабрезное хихиканье над верой: коли верите, прикажите горе́ в море съехать. Смердякова питает не мысль, воспитанная «высшим сердцем» Ивана, а некая «усредненная», но агрессивная идея: нечто полуподслушанное, полупонятное, но, главное, приспособленное к своим вожделениям.

Иван видит некое проблемное условие, им самим в душе отвергаемое, в том, что если нет бессмертия души, нет бога — то нет и добродетели, и все позволено. Смердяков же цепляется, как черт, за любую дурно понятую им обмолвку: условное делает безусловным, скептический соблазн ума — нигилистическим выводом. И если Ивана бережет его недремлющая совесть, то Смердяков начисто лишен этого регулятора души: в его утробе чистый нуль, пустая чернота, и даже самоубийство Смердякова знаменует не самосуд совести, а нечто другое: апофеоз опустошенности, самоуничтожение зла.

Как бы ни раздражали автора «теория» и «теоретики», за Смердяковым остается выбор и действие, и он выбирает службу дьяволу, потому что лакейская амбициозность, желание выбиться в люди, самоутвердиться подчиняют его злу, и уже задним числом можно подыскать этому желанию теоретическое оправдание. И не следует хотя бы отчасти облегчать его вину, кивая на «теоретиков». Не за чужие помыслы, а за свои, и не за «идеи», а за дела, за очевиднейшее злодеяние лежит на нем ответственность.

Из одной и той же теории можно сделать полярные выводы, потому что нет и не может быть теории, которая бы обнимала все возможности зараз и пред-

видела все вероятные случаи жизни. Любая теория не является идеальной, а Достоевский жаждал как раз такой идеальности миропонимания. И, не находя ее, предпочел намеренное незнание и веру — частичному, неполному знанию; отсутствие всякой теории — любой конкретной теоретической доктрине.

Однако такая вражда к мысли наивна и неосуществима для писателя, да еще со столь острым идеологическим мышлением, как у Достоевского. Вот почему он весь соткан из противоречий, вот почему и Иван Карамазов высоко вознесен Достоевским именно в своей мысли, и им же насильственно опрокинут и низвергнут. Как полномочный представитель автора Иван Федорович ставит в «Легенде о великом инквизиторе» роковые социальные и моральные вопросы, являющиеся пробным камнем для теорий прогресса и социализма. Но ведь и сам Достоевский если и обретает выход, то выход непрочный, умозрительный, утопический — вне разума, в религиозном чувстве, воплощенном в Алеше и старце Зосиме.

Осуждение Достоевским «теоретика» Ивана Карамазова само, таким образом, по необходимости «теоретично». Если согласиться с мыслью романа — заостреннейшей и парадоксальной — и счесть Ивана ответственным за смердяковское убийство, придется признать, что и тут «вначале было слово». Между тем как в действительности «вначале было» чувство, желание, настроение, наконец, образ мыслей самого Смердякова, а подцепленное и по-своему понятое слово Ивана, слово отчаяния, было ловко использовано им как окончательная санкция на смертоубийство. Иван, сказавший презрительные слова: «Один гад съест другую гадину...», как только дело доходит до опасной потасовки, разнимает отца и брата Митю. Это еще раз напоминает слово, в подобных случаях, еще не дело, мысль, пробежавшая в голове,— не поступок. «Слово есть тень дела» — говорил Демокрит.

Конечно, случается и слову быть впереди дела — как во всяком высоком замысле, дальновидной постройке, когда «Слово бе Бог». Но это лишь в случае, когда мы имеем дело с идеями и теориями, так сказать, высшего порядка: их вызывает к жизни тяга бескорыстного альтруизма, страсть к познанию или жажда справедливости, а чаще в переплетении то и другое.

Эти идеи и теории могут быть верными или ложными (тогда они зовутся заблуждениями), но в них нет даже самого сокровенного личностного, корыстного оттенка. С ними и спорить подобает уважительно, как с наукой или убеждением.

Но есть и «низшие» идеи и теории, иногда по поверхностному слою вполне благообразные и не отличимые от «высших». Стимул к действию такого «теоретика» — непосредственный личный интерес, домашние желания, вожделения карьеры, почестей либо денег. Конечно, мало кто так циничен, что имеет духу в том признаться людям или хотя бы самому себе. Низкие вожделения несравненно чаще выступают в благообразном обличье общественного интереса, человеколюбивых побуждений. Вот тогда они и способны скомпрометировать всякую «теорию», всякую «идеологию» вообще, расчищая место вере.

«Теория» Ивана Карамазова и «слово» Смердякова различны по природе, так сказать, по химическому составу крови, но намеренно сближены Достоевским. Сама «Легенда о Великом инквизиторе» очень энергично отвергает то неумеренное значение, какое могут придавать слову. Всякое слово приспособимо к жизни, которая способна перемолоть и использовать его по-своему. Слово Христа, по писанию, несло идею равенства и братства людям, но, вопреки этому, было использовано церковью для подчинения людей и расправы над ними в кострах инквизиции. Злоупотребление идеей еще не перечеркивает ее, хотя и способно надолго ее скомпрометировать.

Время отыскивает в любой теории слабое место, злые страсти находят лазейку, как приспособить к себе и использовать самую благородную идею; она ветшает под ударами скептического сознания и гуманистической критики, находящей ее несовершенной, и рассыпается, но ее остатки вновь используются как строительный материал для созидания новых теорий, призванных спасти и осчастливить человечество.

Одно из очевиднейших противоречий Достоевского состоит в том, что сам он в других случаях успевает уверить нас, что слово не всемогуще, что есть в человеке силы, которые не меньше определяют его поступки. Достоевский, как правило, согласен с тем, что не всемогуще доброе слово, но в этом смысле и злое

слово равнозначно с ним в ограниченности радиуса и силы своего действия. Обычно Достоевский ссылается на темные «подпольные» инстинкты души, на двойную: божескую, светлую, ангельскую — и звериную, дьявольскую, разрушительную природу человека. Может ли слово победить древние инстинкты? Сам Достоевский слишком сильно сомневается в том. Для него несомненно лишь, что двусмысленно звучащее, недоброе слово может служить катализатором, запальником, взрывателем темных стихий души — и вот роль, какую отвел писатель в убийстве, совершенном Смердяковым, словам Ивана «все позволено».

Конечно, человек ответствен перед своим разумом, и мера нравственной вины зависит, между прочим, и от степени понимания, широты кругозора. Мыслящий ум ответственнее одноклеточного создания. Но не слишком ли удобно для Смердяковых всех мастей перекладывать меру своей вины на «мыслителей» и «теоретиков»?

Проблема эта достаточно злободневна и имеет разные ипостаси. Должны ли мы, например, осудить отца кибернетики Норберта Винера, который изобрел робота, но сам же предостерег человечество от угрозы бездушного кибернетического царства? Судить ли Эйнштейна, приложившего руку к проекту исследований в области атомной энергии, а после решительно выступившего против ядерной бомбы? Ответствен ли, иначе сказать, ученый-теоретик за то, что из его открытия, которое может сулить человечеству и добрые и роковые перспективы, человеконенавистники, будь то политики или военные, делают выбор в пользу смертоносного оружия?

Ответ не прост. Нельзя оправдать аполитичного ученого-технократа, которого интересует только его наука: вот, мол, научное открытие, объективный результат, и не мое дело, какое применение оно себе найдет. Но нельзя встать и на ту точку зрения, что если современное знание может быть использовано политическими негодяями во вред человечеству, надо закрыть науку, заставить ее замереть на достигнутом во имя человечности. Такой выход был бы утопичен. Мысль, знание нельзя повернуть вспять или остановить без угрозы деградации человечества. Рожденный плод не сморщивается снова в завязь и не пропадает

в небытие. Единственный выход, стало быть, обуздать негодяев, способных употребить во зло все то, что изобретено на благо человечеству.

Ведь в принципе, если не напоминать лишний раз об ужасном призраке ядерной бомбы, даже такое гуманистическое и миролюбивое изобретение, как печатный станок Гутенберга,— сколько чудовищных злоупотреблений словом оно породило: и каких только глупостей и подлостей не печаталось на бумаге! Значит ли это, что людям следовало бы сговориться и отказаться от услуг типографии и снова скрипеть гусиным перышком по бумаге? Поди как славно! Не лучше ли, впрочем, вместо этого с помощью той же наборной кассы развенчивать подлость, глупость и клевету?

Вот на какие мысли наводит нас невольно разбирательство дела о мере вины двух единокровных братьев в убийстве старика Карамазова.

7

Но так и остается невырешенным, неосветленным главный вопрос Ивана Карамазова и главная мука Достоевского — бог и бессмертие души. Когда герои романа размышляют о боге и с ними соединяется в раздумьях автор — в этом слышится не отвлеченный теологический интерес. Тут вопрос жизни и смерти каждого, цели и смысла жизни человека, хоть малость осознавшего свою судьбу и поднявшегося над инерцией будней: верить ли в личное бессмертие или, обливаясь холодным ужасом, ждать своего смертного часа, как полного уничтожения, провала в небытие? Жить деятельно, споспешествовать добру или — все прах, ничего не жалко?

Во время работы над романом и в тесной связи с ним Достоевский писал Н. Д. Озмидову в феврале 1878 года: «Теперь представьте себе, что нет бога и бессмертия души (бессмертие души и бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь все дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, а там хоть все гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не за-

резать другого, не ограбить, не обворовать, или почему мне если уж не резать, так прямо не жить на счет других, в одну свою утробу? Ведь я умру и все умрет, ничего не будет!»

Так же, по Достоевскому, точно так должен рассуждать Иван Карамазов.

Достоевский-гуманист упорно ищет, на что бы опереться добру в человеке, и не находит в нем самом надежной опоры. Он не может допустить мысли, чтобы человек, предоставленный самому себе, свободный от страха перед божьим гневом и не рассчитывающий на загробное блаженство, способен был поступать по совести, справедливо. Ему все кажется: освободи только человека от религиозного сознания, и в нем неизбежно проснется зверь.

Один из коренных пунктов полемики Достоевского против социализма состоит в том, что он не верит в прочность культурных навыков и гуманистических традиций, рождающихся в человеческой истории. В уста ничтожного Ракитки с его семинаристским «Бындто?» вкладывает он слова, что человечество «само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души». Нет, не разделяет этой надежды Достоевский. Со дна души его героев, чуть их поглубже копни, вздымаются темные страсти, просыпаются инстинкты, напоминающие о наших биологически столь недавних и обросших шерстью предках. В его ушах немолчно звучат строки Шиллера, с упоением декламируемые Митей Карамазовым:

Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал,
По полям номад скитался
И поля опустошал...
Зверолов, с копьем, стрелами,
Грозен, бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприютным берегам!

Достоевский смущен тем, с какой легкостью в современном ему человеке просыпается «троглодит» и через все слои приобретенной культуры — в сущности, очень тоненькую ее пленку — прорывается древнее, косматое, от пещер каменного века сохраненное, злое нутро. Он не верит в победу самосознания, в справедливое общественное устройство, и от

эксцессов и вожделений тысяч опустошенных и полуобразованных Смердяковых видит единственную гарантию: веру, церковь.

Но это лишь одна сторона дела. С другого конца проблема бессмертия упирается в представление о нынешней земной жизни человека, ее цели и оправдании. Если эта жизнь тяжела, мучительна, невозможна, религия обещает человеку будущее блаженство и тем примиряет его с судьбой. Однако Достоевский должен был принять в расчет и то, что подобное же обещание есть и в разного рода теориях прогресса, где вознаграждением становится счастье будущего человечества и благодарная память об усилиях и жертвах многих поколений людей, боровшихся за это счастье. Иван Карамазов страстно отвергает саму идею жертвы личными страданиями и судьбой ради некой грядущей гармонии. Что это за чаемый рай такой, ради которого люди терпели, терпят и еще будут терпеть столько мук? И почему надо приносить на алтарь будущего свою единственную, никогда не возобновимую жизнь? Кто знает, быть может, все это какой-то вселенский обман, дьявольская шутка, да и стоит ли все обещанное счастье мук хотя бы одного из несчастных замученных созданий? Ведь жизнь-то получают и с нею расстаются однажды и навсегда. И где такие весы, на которых можно взвесить купленное страданиями счастье? И кто оплатит счет несчастной, загубленной жизни?

Иван Карамазов не согласен «унавозить» собою почву для будущих поколений, как некогда был не согласен тургеневский Базаров бороться за будущее счастье мужика, а самому в землю лечь и чтобы из него «лопух вырос». Прочитав это, Н. Бердяев пришел к мысли, что у Достоевского «старый рационалистический гуманизм», это «царство середины», превзойден вместе со всеми теориями человеческого прогресса. Но разве кажется убедительным возвращение к «старому богу» после безудержной дерзости карамазовского «бунта»: если бог существует, как допускает он такое зло? Гуманизм, ругай его хоть «царством середины», торжествует в словах Ивана Федоровича о возвращенном билете в мир будущей гармонии. Беспокойство и ответственность человеческой совести поставлены выше спокойного созерцания

зла и безмятежной убежденности, что всеблагий Судия в конце концов рассудит все по справедливости. Другое дело, что испытания и «искусы», перед которыми Достоевский ставит гуманизм, обнажают слабость прекраснодушной веры в самодвижущийся прогресс и ставят мысль перед необходимостью выработки нового гуманизма, в котором разум и чувство, сострадание и действие сольются в каком-то ином, высшем синтезе.

Достоевский — гениальный скептик и диалектик: любую значительную идею он способен выворотить, как перчатку. Чем абсолютнее его тяга к добру, тем сильнее его неудовлетворенность. Диалектика его беспощадна, она идет до конца, хоть и не дает вызревшего плода. Если он находит успокоение в чем-то, то в вере в Христа, которая лежит уже вне его диалектики. К Христу он не может и не хочет прикасаться со своим безжалостным анализом. Христос — великий и чистый идеал. Но если вообразить на минуту, что он, подобно Толстому, решился бы критически рассмотреть текст Евангелия — о, боже! — что бы это была за картина! Уж он бы разобрал на части, рычажки и винтики эту книгу, да так, что, пожалуй, и не собрал бы сызнова. Так дети смотрят на часы, и они показывают им время — когда вставать, когда спать ложиться, но попробуйте дать им заняться механизмом часов вплотную — останется груда пружинок, винтиков и колесиков...

Но все дело-то как раз в том, что Достоевскому, пожалуй, важнее образ Христа и его путь на Голгофу, чем его символ веры.

Толстой дотошно разбирал догмы христианства: одни критиковал и отбрасывал, как невнятные и неподлинные, другие выдвигал вперед, как ядро близкого ему вероучения. Так, он считал, что вся оригинальность и сила христианства, его центральная идея — в расширении принципа любви и добра до крайнего, почти невозможного требования «не противься злому», «если тебя ударят в левую щеку, подставь правую» и т. п.

Достоевский вовсе обошел критику христианства как религиозной доктрины. Он был мало привержен к апологетике той или иной его стороны. Для него вообще важнее не Христос глаголющий, а Христос

молчаливый. Не Христос-вероучитель, а Христос-человек, погибающий «за люди своя», своим подвигом на кресте попирающий смерть и утверждающий новую жизнь своей идеи: любви к людям и страдания за них.

Итак, христианства как вероучения он не тронул своим всесжигающим сомнением. Зато с изощренной способностью «развинтить» любую теорию и идею Достоевский взялся за компрометацию «религии прогресса». Он высказал много неоспоримо верного против принудительной гармонии и насильственной рационализации «счастья человека», он указал на стихийные разрушительные силы, дремлющие в человеческой душе; он обнажил механизм власти, мифы в сознании «супермена», претендующего на то, чтобы стать благодетелем общества. Он пришел к пессимистическому выводу, что разум человека не может одолеть его инстинкты и страсти, его животную природу. Больше того, он выразил ядовитое сомнение: а может быть, и не нужно, чтобы разум вполне торжествовал над инстинктами? Ведь этак будет убита свобода. А без злых страстей так же нет свободы, как и без добрых, и отменно устроенный, рационализированный мир — ужасен.

Достоевский пытается вообразить мир, где исчезла идея бога, и он кажется ему безысходно мрачным: ледяной холод, чернота ночи, бездействие и самоуничтожение ожидают людей. Ничего не сделать человечеству, ничего не построить, не создать, счастью не бывать, мир летит к концу,— а коли так, к чему все на земле, все наши огорчения, радости, тщеславия, утраты? Надо погрузиться в нирвану — сладострастия ли или присиленной себе веры («если я не нахожу бога, то создам его себе»), а то и того и другого в очередь.

Чтобы освободиться от этого настроения безысходности, не нужно поправлять Достоевского — это нелепо. Надо попытаться понять его и сопоставить с существенно иной точкой зрения.

Достоевский резко обнажил слабость человека, чрезмерные претензии теоретического рассудка, но он не поверил в разум и не захотел признать силу человека, силу сознательного искания истины, стремления к общественному и моральному идеалу. Сила

и слабость эти в сложном соотношении проявляют себя в человеческой истории. Достоевского интересовали предыстоки — ведь в самом деле, из 800 поколений людей первые 650 провели свою жизнь в пещерах, и пробег человечества от дикости до цивилизации не так уж велик. Но боясь пробуждения «зверя» в человеке, Достоевский не осознал, что идея справедливости — в социальном и моральном смысле — не внесена в человека извне, а вызвана к жизни самой его общественной природой и, как считают ныне биологи, постепенно закреплялась даже чисто генетически в ходе эволюции. Социальные битвы за справедливость должны открыть полный простор этому естественному ходу вещей.

Как бы ни осмеивать идею прогресса, сильно скомпрометированную расхожим краснобайством, но, чтобы жить и выжить, человечество должно совершенствоваться и в своей социальной, и в своей нравственной структуре — иначе неизбежны вырождение, гибель. В наши дни, пожалуй, еще чаще, чем в другие времена, в истории человечества возникают кризисные ситуации. Но всякий раз перед угрозой самоистребления начинают работать здоровые силы организма — и люди находят выход и снова движутся вперед. Это не значит, что социальный оптимизм фатален, но не фатален и пессимизм, так что в рамках такого понимания остается возможность сознательно работать, действовать против сил разрушения и зла на благо человечества.

Достоевский с его скептическими наблюдениями и пророчествами помогает нам лучше понять диалектику целей и средств в истории. Человек, его жизнь не могут служить подсобным средством для какой-то иной, лежащей вне его бытия цели. Неверно было бы тут, кстати, строить и некую иерархию целей, достигаемых в строгой временной последовательности. Нельзя сказать: «сначала накорми, потом уж спрашивай добродетели», или «сначала хлеб, потом свобода». Достоевский предостерегает от того, чтобы средства оказывались впереди цели и заслоняли ее, чтобы жертвы, приносимые людьми настоящего, не были бы обманом в пользу туманного далека, чтобы людям не обещали невозможного рая и чтобы общество служило каждому реально живущему на ны-

нешней земле человеку, а не идеальному «человеку будущего».

Речь должна идти, таким образом, о глубине и последовательности социальной демократии, экономического, правового и нравственного равноправия. Что и говорить, всякий лозунг провозглашается легко, а осуществляется трудно — с уклонениями, соблазнами, возвращениями вспять, преподнесением в новой одежде давно изжитого и сношенного. Но только в борьбе за этот реальный гуманизм можно найти неиллюзорный выход из противоречий, терзавших Достоевского. Легко понять, что самому автору «Карамазовых», как художнику, то есть человеку, одаренному сверхвпечатлительностью и сострадающим сердцем, болеющей совестью, непереносимо видеть, как мучаются люди теперь, сейчас, вокруг него — и вот почему его герой с такой желчью отказывается от обещаний будущей гармонии. Крик: «Помогите!!!» — для него безусловнее любых утешений теории прогресса: он безусловно и посул загробного блаженства.

Достоевскому свойственна немыслимая тяга к идеальному и в типах (князь Мышкин), и в жизненных формулах («идеал Мадонны»), и в целой картине будущего («Сон смешного человека»). И рядом с этим стремлением к идеалу — боязнь потерять его, разочароваться в нем — и оттого сомнение, а порою и критика этого идеального, прежде чем к нему приблизишься хотя бы на несколько шагов.

Потому и спор с социализмом, увлечение которым оставило в Достоевском след с молодых лет, имеет у него особый характер. Он так пережил свое разочарование в прежних идеалах, что инстинктивно отталкивает все, что напоминает о них, хотя прежние социалистические понятия в сложном переплаве с христианством подспудно продолжают жить в его душе.

Человек никогда, наверное, не решит все свои проблемы и никогда не устанет совершенствоваться. За каждым следующим поворотом, где, кажется, уже ждет нас земной рай, открываются новые трудности и перспективы, возникают новые, никогда прежде не бравшиеся в расчет проблемы. (Так, успехи технического прогресса в современном мире приводят к на-

рушению взаимосвязей между человеком и естественной средой: дефицит чистой воды и чистого воздуха уже становится проблемой, угрожающей самому существованию людей — а давно ли мы всерьез стали сознавать эту угрозу?)

Сами человеческие идеалы относительны, находятся в движении, но это не значит, что они не существуют объективно и не развиваются. Однако как раз эту диалектику Достоевский и не хотел брать в расчет. Ему непременно нужно было видеть или хотя бы вообразить социальный и нравственный результат, именно результат и итог движения человечества, некую «утопию», обетованную землю во всей конкретности ее фаланстеров, садов и городов, как приучили его еще в юности французские социалисты. И, пережив разочарование в мечте, Достоевский обрушивает на этот утопический град будущего всю силу своего скепсиса, развенчивает долгожданный итог, заодно указывая на безнравственные средства, какие могут понадобиться для его достижения, и тем самым ставит под сомнение всякое стремление к иному идеалу, чем воля вседержителя и творца.

«Добро» и «зло» в обыденном моральном сознании всегда полюсы человека. Но для Достоевского тут нет жесткой противоположности, и, точно нарочно, чтобы обескуражить нас, разбить моральное самодовольство, он укажет на те случаи, когда добро оборачивается злом, и наоборот. Достоевский не верит в постное, принужденное добро, зажатую прописями добродетель. Хорошо лишь добро свободно принятое и выстраданное. С другой же стороны, и зло не безусловно: в нем порою проблескивает идея свободы, то есть добра. На каторге, среди преступников, в том числе «отчаянных» и «решенных», автору «Записок из Мертвого дома» вдруг является мысль, что это, «может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего». «Самый даровитый», потому что не задавленный, не стертый до обезличения и в самом преступлении искаженно выражающий энергию души.

Но эта «диалектика» Достоевского, «антиномии» его героев — не абсолютны в своей относительности. Через все сомнения и намеренные «контроверзы» пробивается яркий нравственный свет.

Достоевский верил в жизнь, ее открытость, ее бесконечность, постоянное обновление ее смысла и форм. Он не верил в мысль, как в «теорию», как в возможность для человека сознательно созидать свое будущее.

Он был прав в своей вражде к рационализму, самодовольству мысли. Претензия всезнания, презирающая такую «абстракцию», как нравственность, и планирующая за других людей их счастье, в самом деле дурна. Но хорошо ли воинственное безмыслие, «принципиальная» неприязнь к любой теории? Или интерес лишь к «структуре мысли», а не к ее содержанию?

«Полифония» Достоевского никогда не заходила так далеко. В сущности, в основе поэтики «полифонии», открытой М. М. Бахтиным, лежало то же, что у других великих реалистов, у Пушкина, например, желание влезть в шкуру своих героев, говорить и чувствовать за них, в логике их сознания. Только Достоевский пробует всякий раз усвоить до конца и оправдать в рамках характера чужую мысль, психоидеологию, как свою собственную, достигая иллюзии живого ее саморазвития.

Надо иметь в виду, что плодотворная идея «полифонии» была выдвинута Бахтиным в 20-е годы — в разгар рапповщины, вульгарного социологизма в литературоведении. Она была насущна, как ответ на попытки видеть в Достоевском идеолога городского мещанства и т. п. Сейчас — дело другое, и увлечение «полифонией» Достоевского не должно скрадывать моральный пафос писателя, горячность его личного убеждения. Сверх всяческого «многоголосья» героев за автором «Карамазовых» остается нечто, и это «нечто» — идеал, общий нравственный смысл, который пусть и не разрешает все проблемы, но освещает трагически противоречивый мир людей страстным, неравнодушным сердцем. Как совместить вечное стремление человека к свободе с другим высшим его стремлением — к добру,— вот, может быть, главная неразрешимая дилемма Достоевского.

Вернемся, однако, к Ивану Карамазову, в котором Достоевский высказал немало своего, кровного и задушевного, но с которым по этой самой причине тем отчаяннее хотел посчитаться. В Иване Федоро-

виче очень полно выражено скептическое состояние духа, своего рода перепутье. Одна тропа ведет отсюда к нигилизму, полнейшему отчаянию, разочарованию в людях и добре. Идти по ней — так совсем недалеко до черной мизантропии, выжженного нутра, когда какая-то бесовская досада толкает человека на садистски злые по отношению к миру поступки и превращает его в «подпольного человека», Свидригайлова. Человеку будто хочется воскликнуть: мир зол, пакостен и безнадежен, так — нате вам! — я и над ним и над собой посмеюсь, посмеюсь над самой идеей добра, которой, быть может, поклонялся прежде; мир тонет в грязи, так я не стану спасать его, я буду тонуть вместе с ним, мир зол ко мне, так и я буду зол к миру, и себя в нем не пожалею!

Но Иван Федорович Карамазов еще не здесь, не на этой черте. Он зло мира своей болезненно чуткой душой угадал — и потерял веру, не может жить и чувствовать так покойно и полно, как Алеша. (Хотя и этого инока Достоевский перед своим искусом поставит.)

Вещие слова произносит в эпилоге романа Митя: «Слушай, брат, Иван всех превзойдет. Ему жизнь, а не нам. Он выздоровеет». От отчаяния Ивана, от его горького, как полынь, скептицизма кроме одного пути — в полнейшую безнадежность и цинизм, и другого — покаяния и возвращения к старой вере, что, видно, и имеет в виду Достоевский, есть еще третий путь, не указанный писателем: путь к новой мужественной вере стоического оптимизма, вере в реальный гуманизм, в разумное устройство жизни, саму мысль о чем отталкивал от себя автор «Карамазовых».

Скептическая критика Достоевского на многое указала, от многого могла предостеречь, но цельности старой веры не вернула.

Она остановилась на пороге нового взгляда на жизнь.

...Ходит Иван по страницам романа немногословным, угрюмым, вглядывается в вас близорукими глазами своими сквозь очки, и по губам его то и дело змеится скептическая усмешка. Только с Алешей, любимым братом, вдруг разговорится, откроет душу,

и снова глухо запахнется, и снова станет угрюмым наблюдателем.

Но взглянем на него пристальнее и повторим за Александром Блоком:

Простим угрюмство. Разве это
Сокрытый двигатель его?..

И в самом деле, «злой», разрушительный дух Ивана Федоровича — ведь это лишь искаженное выражение его бесконечной тяги к добру, а скептический рассказ о Великом инквизиторе и о судьбах свободы в мире — не есть ли то величайшая «осанна» братству и свободе людей на земле?

1971

ДОСТОЕВСКИЙ — ПИСАТЕЛЬ XX ВЕКА

1

Если бы Достоевскому дано было воскреснуть и неузнанным пройти улицами современных городов Европы, Азии и Америки, сколько раз пришлось бы ему горестно воскликнуть, закрыв лицо руками: «Я это знал!.. Я это знал!»

Достоевский давно стал писателем не только русским — мировым, и масштаб его нынешнего понимания должен соответствовать этому. Все бедствия XX века, о которых привычно говорят столбцы газет: манипулирование сознанием масс, наркотический дурман, левый и правый терроризм, жизнь под страхом ядерной бомбы и прочая и прочая,— было бы преувеличением считать, что Достоевский предсказал все эти ужасы. Но что он угадал и «вычислил» психологию, с этим связанную — бессомненно. А кое-что, вроде идей «великого инквизитора» или теории Раскольникова, оправдывающей убийство, или горячечных мечтаний персонажей «Бесов» о механически регламентированном человечестве, где «всякого гения потушат в младенчестве», будто увидел он в пророческом сне.

В скорбной толпе современников, более ста лет назад, в 1881 году, провожавших гроб с его телом

на Тихвинское кладбище, лишь немногие отдавали себе отчет в том, кого они хоронят. В глазах большинства он занимал свое место в блестящей плеяде русских романистов, располагаясь где-то между Тургеневым и Гончаровым.

Всемирное значение фигуры Достоевского открылось позже, и в полной мере лишь в наши дни. В свете его догадок и озарений по отношению к человеку, современному ему и будущему, ничтожными стали выглядеть придирки «любителей изящной словесности», находивших недостатки в захлебывающейся его речи, в конструкции его романов, где время уплотнено и сдвинуто, в психологии иных лиц, казавшейся надрывной и нервозно-преувеличенной. Теперь-то видно: психологический и речевой поток в романах Достоевского — живая, раскаленная лава, извергаемая его огненной душой, и какой педант вправе указывать ей законы движения и направлять в прокопанное эстетической критикой русло?

В жизни Достоевского, на самом его восходе, было событие, определившее всю позднейшую его философию и личную судьбу. Приговоренный в 1849 году к смертной казни, он пережил несколько ужасающих минут на эшафоте, обитом черным сукном. Смерть носилась перед его взором, заставляя острее оценить притягательность жизни. Самоубийство стало для него навсегда не только запретным, но позорным исходом, и мерзейшего из своих героев — Смердякова он накажет этим иудиным концом. Сам же Достоевский уверует в то, что жизнь не кончается со смертью, и нужна какая-то иная, чем привычно сознанию, мера, чтобы оценить поступки людей.

Люди не вправе распоряжаться любой, пусть самой ничтожной человеческой жизнью. Достоевский говорил об этом, когда цена одной жизни казалась куда бóльшей. XX век пытался приучить нас к другой социальной арифметике — массового уничтожения людей в тех или иных целях и обычно под предлогом общественного блага.

Раскольников убивает старушку-процентщицу, жалкую «вошь», следуя отвлеченной «идее» и делая одновременно испытание своей «свободе воли»,— им не принята в расчет лишь пытка совести. Иван Ка-

рамазов никого не убивает, но его «идея», его «слово» развязывает руки отцеубийце Смердякову.

Человек плохо сознает последствия своих поступков, хочет сказать Достоевский, а человек рационально мыслящий — хуже всего. Словно рок тяготеет над людьми, ставшими жертвами общественного возбуждения в романе «Бесы»: соединяясь для борьбы в самых лучших целях, они легко впадают в «бесовщину».

Дорога к вечности шла у Достоевского через ближайшую и тесно обступившую его современность. Газета, судебный отчет, разговоры в трактирах, толки на улице и в гостиных — вот почва его творчества. Он жадно прочитывал листы газет с репортажами о процессе Нечаева, убившего в гроте Петровского парка студента Иванова, своего единомышленника, единственной виной которого было то, что он не пожелал служить чужой воле и нарушил «кодекс революционера». В «кодексе» этом говорилось: «Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены...» Вот отчего Достоевский писал роман «Бесы», в котором будто предсказано многое из новейшей истории — от террористической деятельности итальянских «красных бригад» до трагедии Кампучии и практики китайской «культурной революции».

Таким образом, в его пророческом даре не было, по-видимому, ни капли мистицизма. Есть люди, хоть они и редки, которые, подобно некоторым зверям, обладают сверхчуткостью в отношении отдаленных тектонических взрывов и «кожей чувствуют» землетрясение. Есть и другие — разыскатели колодцев, которые в безводной пустыне, шагая с палочкой в руках, безошибочно укажут место, где надо копать, чтобы добраться до водоносного слоя. Достоевский обладал этой сверхчуткостью в отношении общественной и личной природы человека. То, что не замечалось другими и было лишь еле заметной почкой, бледным, ничтожным, едва проклюнувшимся ростком будущего «анчара», ядовитого древа, прозревалось им, как будто его плоды он уже видел собранными в корзинах.

2

Влияние Достоевского на отечественную и мировую культуру столь признанный и неоспоримый факт, что, кажется, какое крупное явление литературы XX века ни возьми, в нем непременно будут присутствовать — в открытом ли признании, незаметном усвоении или полемической борьбе — идеи, образы, сам способ понимания, открытый этим писателем.

Достоевского вспоминаешь, читая «Доктора Фаустуса» Томаса Манна и «Процесс» Кафки, горьковскую «Жизнь Клима Самгина» и роман Булгакова «Мастер и Маргарита».

В повести Альбера Камю «Падение» тайная природа человека исследуется с пристрастием и бесстрашием, завещанными Достоевским. Здесь, как и в «Постороннем» и в «Чуме», форма притчи является не по моде, а как попытка *образ человека* в литературе поднять до *философии человека*. Гуманизм — это не благодушие, а боль. Достоевский разбил самодовольство гуманистического сознания. И герой А. Камю — «кающийся судья» переживет кризис самодовольного человеколюбия. Он будет уважать себя, лелеять свою чистоту и добропорядочность, пока случай не поставит зеркало перед его совестью. Поздним вечером человек гибнет, упав за парапет Сены, а герой, считавший себя гуманистом, ускоряет шаг, чтобы не откликаться на крик о помощи. Но самое поразительное у Камю происходит дальше: «кающийся судья» исповедуется в недобрых мыслях, бичует свои несовершенства и душевные слабости, а кончает тем, что с отчаянием и надрывом судит весь мир. Личный душевный дискомфорт приводит его к отчаянию. Ему все в мире не нравится, потому что не нравится себе он сам. Навеяно Достоевским? А может быть, предугадано в людях XX века, которых мог наблюдать Камю?

Или романы Уильяма Голдинга, и, вероятно, лучшая его книга «Повелитель мух». В ней тоже воссоздана ситуация в духе Достоевского, где вполне реалистические по психологической разработке образы подняты до уровня философских символов и идей. Мальчики Голдинга, попавшие на необитаемый остров (за словом «мальчики» и для Достоевского це-

лая проблема), пытались создать счастливую колонию, лишенную опеки и авторитета взрослых, своего рода идеальный свободный мир. Но отдали они свободу очень легко и охотно перешли под власть наиболее сильного и жестокого своего товарища, «диктатора». В сущности, они и стали снова спокойны и счастливы, когда с этой свободой расстались, а непокорные, вроде мальчика по прозвищу Хрюша, обречены... Тоже проблема Достоевского, им впервые так обнаженно поставленная и, быть может, казавшаяся умозрительной, пока не была болезненно проверена нашим веком: Голдинг писал свою книгу по следам трагического опыта искушения масс национал-социализмом.

При жизни Достоевский многими воспринимался как талантливый беллетрист, который изображает людей и обстоятельства сильно, по-своему. И все же то, что говорил Достоевский, казалось часто преувеличением, душевным самотерзанием, нервным вывертом. Сам Лев Толстой относился настороженно, если не сказать критически, к способу изображения Достоевским людей, хотя испытывал тяготение к его духовной силе. Герои у Достоевского были изображены страстно, но каким-то особым «духовидческим» способом, «анти-пластически», и это разочаровывало Толстого.

Можно допустить, что в XIX веке люди более откровенно говорили друг с другом, чем в XX (хотя писали менее откровенно). Но то, что происходило в романах Достоевского — мучительные духовные поединки, страстные исповеди,— далеко не всегда отвечало будничному опыту. В его героях, их поступках было что-то такое, что перешло в речь и связные объяснения из подсознания, из «надсознания», из тайного импульса натуры, из того, что не говорилось в быту, но что *могло* говориться. И по бытовому, «реальному» счету это казалось натяжкой. Лишь XX век увидел некоторые из этих «психоидеологий», казавшихся надуманными, но взятых из глубин, воплощенными в социальной реальности. И оттого понятно, что многие читатели мира, в котором Достоевский так популярен, восприняли его как художника-пророка.

Методом Достоевского было: вывести сферу подсознания, полусознания, где правят смутные эмоции

и инстинкты, ждущие себе идеологического выражения, в мир реального действия. Это и есть «фантастический реализм». Реализм — оттого что это верно психологии тайного бытия человека. «Фантастический» — оттого что в текущей жизни являлись лишь блики, отражения, скользящие тени того, что Достоевский вообразил и представил как натуральнейшую явь. У него будто не люди разговаривают, общаются их души и идеи. В перспективе будущего оказалось, что разговоры эти не были такой уж условностью. Еще не до конца проявившие себя в XIX веке идеи, мысли, инстинкты и эмоции стали все нагляднее и острее отзываться в действительности нашего века — в образе жизни, отношениях полов, социальных конфликтах и эксцессах уголовной хроники.

Известно суждение о Достоевском Толстого. Толстой возразил на апологетическое письмо Н. Н. Страхова: «Нельзя же полагать в образец человека, который весь борьба». Достоевский сам был бы смущен, если б узнал о тех современных его почитателях, которые думают, что он все понял за них и во всяком случае нашел решение всех тех проблем, которые сам поставил: свободы и человеческого «муравейника», веры и безверия, христианства и «хрустального дворца» будущего. Эти и другие коренные проблемы духовного бытия человечества — для него самого часто нечто больное и нерешенное. И, может быть, завещанное иным векам. И до конца не решенное нашим веком.

3

Конечно, идеи и романы Достоевского возникли на вполне конкретной социально-исторической почве. Но масштаб духовной личности Достоевского — это не масштаб десятилетия или нескольких десятилетий, когда он писал. Это масштаб какой-то гигантской эпохи. И, чтобы его верно понять, я думаю, надо вести отсчет от Великой французской революции 1789 года, вернее, от всей эпохи, ею открытой и обозначенной. Г. М. Фридлендер в своих работах о Достоевском уже высказывал эту мысль, напоминая, что революция была кровавой, жестокой и разломала прежние понятия бытия. Но важно и то, что как

предтечи и спутники революции буржуазной родились просветители, возникли в философии такие огромные имена, как Кант, Гегель. Кант создал свои главные работы в 1780-е годы и рождался заодно с просветительством и как ответ на него. Гегель попытался дать всеобщую картину мира после совершившейся революции и возврата к «цезаризму». Это гигантская философская эпоха в осознании того, что произошло или происходит с человечеством.

Существует интересная работа Я. Голосовкера «Достоевский и Кант» (М., 1963), ценная остроумием и конкретностью наблюдений. Автор открыл взаимосвязь между идеями Достоевского и Канта, и в его изложении совпадения «антиномий» философии Канта и идей романов Достоевского поражают своей наглядностью. Слабость Голосовкера в том, что он искал не только соответствия, но и зависимости: Достоевский как бы заимствовал у Канта его «антиномии» и воплотил в творчестве. Между тем Достоевский Канта не читал (или читал совсем мало). Единственным указанием на интерес Достоевского к Канту, которым, естественно, не пренебрег и Голосовкер, оказалось письмо Достоевского к брату еще из ссылки, когда он мечтал об ученой карьере в Петербурге. Он просил брата прислать ему некоторые научные и философские книги, и в самом конце перечня — «Критику чистого разума». Неизвестно, послал ли брат ему эту книгу и читал ли он ее. Да ведь не в том и суть. Дело не в зависимости, а в том, что «великие умы сходятся».

Немецкая философия как мировое явление, накануне и после революции 1789 года, должна была поновому сознать мир. И она дала двух гениев: пессимистического Канта, который показал неразрешимую антиномичность идей и мира и надо всем поставил нравственный закон. И оптимистического Гегеля, который взял в центр своих мыслей идею движения, бесконечного развития природы и духа.

Русская литература второй половины XIX века тоже была своего рода ответом на то, что совершилось в мире или только еще ожидалось в нем. Идеи и идеалы французской революции XVIII века поособому отразились в русском освободительном движении. Борясь за освобождение крестьян, за свободу

личности, яростно споря вокруг проблемы общины и народной грамотности, русское общество по-своему реагировало на лозунги «свободы, равенства и братства», открывшие новую эпоху европейской истории.

Немцы ответили на совершившиеся и ожидаемые в мире перемены философией, русские — литературой. И как у немцев были два великих философа, воплощавших две тенденции, два понимания перспектив человека и человечества,— Кант и Гегель, так у русских были два писателя, это выразившие: Толстой и Достоевский.

К слову сказать, Толстой читал Гегеля так же мало, как Достоевский Канта, а то, что читал, не увлекло его. Но не во влияниях тут дело. Подобно Гегелю, Толстой видел мир бодрым, противоречивым, логично движущимся, разрушаемым и созидаемым вновь. Это движение, развитие давало свет радости и чувство устойчивости в бурях бытия. Более принято сопоставлять Толстого с Шопенгауэром (которым он одно время увлекался), так же как Достоевского с Ницше. (Неправоту такого сравнения хорошо показал Г. Фридлендер в своей книге «Достоевский и мировая литература». М., 1979.) В действительности же гениев русской культуры справедливее мерить в каком-то ином масштабе, и я думаю, что это масштаб имен Гегеля и Канта.

В сущности, вся гениальная серия романов Достоевского, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых», так же как «Война и мир» и «Анна Каренина» Толстого, даже хронологически относятся к эпохе 60—70-х годов, эпохе отмены крепостного права в России. И все вопросы, связанные с владением людьми, «живыми душами», как и ответственность за выбор страной новых путей — всё это больные, «русские» вопросы. Достоевский мог недобро отзываться о революции 1789 года, как кровавой и передавшей власть буржуа. Но лозунг «свободы, равенства и братства», по-особому читавшийся в русских условиях, всегда был для него главным средоточием горячо разделяемых или яростно опровергаемых им идей. Достоевский, как и Толстой, хотел сознать русский путь в свете мирового развития, а вопрос своей души как часть извечных вопросов человечества.

Достоевский был величайшим защитником идеала свободы, понимаемого им прежде всего как беспрепятственная свобода личности. В пору реформы 1861 года это отнюдь не было отвлеченной теорией. Но он подверг идеал свободы мучительному изучению, угадав в нем диалектику добра и зла. Да захочет ли человек до конца этой свободы, будет ли счастлив, если эту свободу получит, и чем эта свобода для него обернется? Вот лишь часть ядовитых вопросов, адресованных Достоевским человеку, который желал бы «по своей волюшке», хоть бы и вопреки всему на свете, пожить. Раскольников хочет быть свободным и доказать, что он не «тварь дрожащая» и «власть имеет». Но эта власть — свобода для себя при несвободе для других.

И той же самой проверке он подвергает идеал равенства. В социальном равенстве отпугивает Достоевского призрак «шигалевщины», покушение на индивидуальность, личность, погибель для разнообразия, яркого цветения жизни. Если в вымечтанном будущем все сильные умы будут погашены в зародыше, а таланты приведены к общему знаменателю, то нужно ли такое равенство? Идеалы свободы и равенства, может быть, впервые рассматриваются так пристально и с опасением, что равенство вообще несовместимо со свободой, поскольку все не равно в природе. И все же Достоевский, я думаю, вовсе не враг социальному равенству, какому бы мучительному и жестокому испытанию ни подвергал он этот идеал.

Но что влечет Достоевского более всего и как бы разрешает для него противоречия свободы и равенства — это братство. Братья Карамазовы, которые все смотрят в разные стороны, как разные воплощения и возможности национального характера,— это невызревшая, расколовшаяся в антагонизмах, но еще непогубленная в надежде идея братства.

Достоевский не дает ответов конечных, он «весь борьба», и оттого, быть может, так влиятельна в изучении писателя идея «полифонии». Сейчас о полифонии Достоевского не пишет только ленивый. Однако есть опасность — мы уже упоминали об этом — в понимании «многоголосья» как власти безоценочности, а «равноправия голосов» как безразличия к смыслу.

Думаю, что при внимательном и уважительном чтении М. М. Бахтина станет ясно, что и для него «многоголосье» — вовсе не путь к равнодушию, холодному умствованию или эстетизму. В сущности, Достоевский очень тенденциозен, и страстный, полемический, тысячестраничный монолог «Дневника писателя» лишнее тому подтверждение. Да и в прославленных романах «равноправие голосов» — способ, прием, а в «подводном течении» — голос Достоевского, его нравственный суд. Как и у Канта, «антиномии» в мире идей несомненны, но несомненен и нравственный закон, и «звездное небо над головой».

Достоевского во всей его оригинальности, как мировое явление, обычно начинают числить с «Записок из подполья». Идея «двойника», в ранних произведениях лишь намеченная, сознание, готовое спровоцировать зло и способное к самоуничтожению, «подпольность» и многоликость человека признаны крупнейшим открытием писателя. Все последующие идеи его больших романов, «Легенды о Великом инквизиторе», В. В. Розанов возводил к «Запискам из подполья». Однако чуть раньше этих «Записок», но уже позже «Двойника», где впервые рельефно объявилась эта тема, написаны другие «записки» — «Записки из Мертвого дома». Принято считать, что эта с очевидностью автобиографическая проза завершает ранний, как бы более традиционный этап творчества Достоевского. Но не всегда верно оценивают, какое значение эта книга и отраженный в ней опыт имеют для дальнейшего пути писателя. И те, и другие «Записки» очень важны для понимания зрелого Достоевского, и еще неизвестно, какие важнее.

Великий вывод «Записок из Мертвого дома» — «среда виновата, но человек ответствен» — противостоит всякой «релятивности», а не только демократическим теориям «среды». В художественном репортаже с каторги показано, что делается с человеком, когда он преступает порог совести, заглушает в себе голос справедливости и добра, какой есть от природы в каждом. Убийцами и палачами становятся, а не рождаются. Несмотря на незавидную судьбу добра в мире, велика ответственность всякого человека за себя. Обуздать в себе злые силы приро-

ды, а они тоже дремлют в каждом, немалый душевный труд и духовная задача.

И эта мысль, или, скорее, мысль-чувство, развиваясь в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых», парит над всяким «полифонизмом», над многоголосьем «равноправных голосов» как авторский голос Достоевского, хотя автор почти нигде однозначно не представляет себя, и лишь внимательный исследователь, вроде Е. Ветловской, по-новому прочитавшей «Братьев Карамазовых», определит закон авторского «голосоведения».

Нам уже пришлось говорить о вдохновенной, парадоксально счастливой картине каторжного театра в «Записках из Мертвого дома». Мгновение чистой радости объединяет этих сеченых, мученых, озлобленных людей — и как секундной молнией освещает возможность братства. Эта вещь сравнительно ранняя. Но ведь и последний свой роман Достоевский кончил речью Алеши у камушка — замечательными словами о воспоминании, которым спасен будет человек. Это воспоминание о святых минутах, когда так хорошо было быть всем вместе. Дугою обняла эта мысль о братстве все творчество Достоевского. Сам писатель с волнением живописует князя Мышкина и Алешу Карамазова, помнит мужика Марея, да и многое другое помнит — и «идеал красоты», и «зеленые листочки», все, что привязывает его к людям и к жизни, несмотря на весь свой скептицизм в отношении человеческих страстей и возможностей сознательного строительства социальной жизни.

Так что не «равноправие» голосов, как частных правд, определяет главный пафос Достоевского, а его вера в возможность через все «бездны» человеческой натуры, выведенные наружу «низы» подсознания и психологии, прийти к братской, соединяющей людей правде. «Буди! Буди!»

Тенденциозность Достоевского можно проверить на таком чувствительном и тонком оселке, как Владимир Набоков. В третьем томе своего комментированного издания «Евгения Онегина», вскользь и весьма иронически отозвавшись о Пушкинской речи Достоевского 1880 года («трескучая, рассчитанная на дешевый эффект политико-патриотическая речь»), Набоков дает Достоевскому такую характеристику:

«Сильно переоцененный сентиментальный и «готический» романист своего времени». Известна самолюбивая задиристость Набокова, его стремление к эпатажу в характеристиках многих писателей. Но его слова о Достоевском заслуживают быть оцененными и по существу. «Сентиментальный романист» — это человек определенного отношения к другим людям. И как бы ни была сомнительна в применении к Достоевскому такая характеристика, она кое-что скажет и о самом Набокове. Он считает принципиальную «безоценочность», отсутствие выраженного нравственного отношения — достоинством и заслугой литературы. Достоевский сердит его как слишком «чувствительный» и тенденциозный писатель.

4

Нам не уютно, не по себе в окружении большинства героев Достоевского: безудержных, мнительных, болезненно-ущемленных, беспутных, одержимых страстями. Свидригайлов и Раскольников, Ставрогин и Смердяков, Дмитрий Карамазов и Рогожин, «инфернальница» Полина и «бесенок» Lise... Легкий соблазн — заподозрить, что этот мир и есть мир личности Достоевского, как, впрочем, и иной, просветленно-идеальный мир старца Зосимы, Алеши Карамазова и Сони Мармеладовой.

Недавно я снова побывал в петербургской квартире Достоевского, где теперь помещается его музей; там писатель прожил последние два года жизни. Окна фасада выходят на Кузнечный переулок, вблизи того места, что издавна называется Пять Углов — непритязательный уголок северной столицы, где жили чиновники и мещане и сдавались внаем недорогие квартиры. Было утро, и по пустынным комнатам музея меня провожала старушка-смотрительница, объяснявшая все очень по-домашнему, как будто она приходилась родней Федору Михайловичу.

Меня поразила не бедность, но скромность этого обиталища, полученного внаймы: детская с кубиками и игрушечной посудой, каракульки дочери (он обожал детей — Федю и Любу), крохотная угловая комната жены — Анны Григорьевны, овальный стол в гостиной и диван, на котором, кажется, только что

сидел Достоевский, разговаривая с гостем и набивая гильзы табаком (пустая папиросная коробка стоит на столе — и на ее донце просыпавшиеся из-под пальцев крошки табака), в полутемном кабинете — свечи на столе и остывший стакан чая...

Семья и работа — вот стиль жизни человека, который обитал здесь: ни тени инфернальности или темной загадки, ни следа бурных страстей и душевных «бездн». В такой квартире не могли бы жить Свидригайлов или Карамазовы, и делают обычную ошибку те, кто под гипнозом художественного внушения путают автора с его героями.

Достоевский горевал об унижениях бедности, проклинал подлость власти над людьми, захваченной силой и богатством. Но особым зрением он вглядывался во все виды ущербности человека. Он показал, что человек, начавший сознавать себя и ущемленный, опасен как тарантул. Спеленутый догмами, зависимостью от власти и денег, он болезненно зависит еще и от самого себя, своего самолюбия, дремлющих в нем инстинктов. Человек стремится к свободе, к тому, чтобы «по своей волюшке» пожить, но неизвестно, как он этой свободой воспользуется, и преступление — оборотная сторона свободы.

Да любит ли в таком случае Достоевский людей? Какое может быть в том сомнение! Но в его гуманизме нет и тени благодушия.

Достоевский не утешает: он се́рдит, тревожит, мучит нас. Когда-то в век Возрождения человечество радостно удивилось, увидев себя в зеркале итальянского искусства и восхитившись самим собою: какое же совершенное и прекрасное существо человек!

Достоевский снова заставил нас задуматься, когда восторженные песни старого гуманизма были изрядно запеты: не обольщение ли наша вера в человека? Он реже радуется, чаще ужасается человеку, потому что заново открыл, что человек опасен, что он может быть врагом самому себе, своим близким, обществу, в котором живет, кажется, и всему человеческому роду. Героям этого писателя свойственно восхищать нас беспредельным благородством и поражать убийственной низостью. А приходится жить рядом и с тем, и с другим.

Во что же верить тогда, на чем остановить уста-

лый взгляд? «Красотою мир спасется»,— говорит Достоевский. Красота женщины — Настасьи Филипповны, Грушеньки, перед которой беззащитны герои Достоевского,— только самое наглядное и манящее выражение той бессомненной красоты мира, что зовется гармонией. Красота, как гармония духа, и в лике молчащего Христа из «Легенды о Великом инквизиторе», и в князе Мышкине — это освобождение от самолюбивых и притязательных конвульсий эгоизма в пользу понимания сострадания и братского соединения людей.

Само название романа «Идиот» било в лицо своей дерзостью, заключало вызов чопорному благоприличию. Герой Достоевского казался человеком «не от мира сего», но с огромной духовной независимой силой, и если бы Сервантес и Шекспир жили в XIX веке, они могли бы так же назвать прославившие их сочинения. Ведь и Дон Кихот, и Гамлет — тоже, по расхожим понятиям, «идиоты», то есть люди, выпавшие из тележки будней, чужие своему времени и среде. В лучшем случае их зовут «чудаками», их не признают, их топчут современники, чтобы потомки плакали над их поздним житием. Одна поэзия их заступница: благородная вера Дон Кихота, одержимость справедливостью Гамлета, искренность и чистота князя Мышкина — черты духовной красоты. И в этом смысле тоже — «красотою мир спасется»!

Бесстрашие духа свойственно Достоевскому. «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю...» — мог бы повторить он о себе слова Пушкина. Когда я думаю о нем, то воображаю порой скалистый обрыв и его, идущим по узкой горной тропинке. Спутники его инстинктивно жмутся к каменной стенке, стараются не глядеть себе под ноги, из-под которых осыпается грунт и катятся в пропасть мелкие камни... А он идет, то и дело взглядывая вниз, в темную бездну, всматриваясь в нее пытливо и бесстрашно, потому что ощущает над головой бесконечное, вечное небо.

1981


ЛЕВ ТОЛСТОЙ

«К ДУХОВНОМУ СОЛНЦУ»

(Дневник Льва Толстого)

1

Есть в огромном литературном наследии Толстого, занимающем 90 томов Юбилейного издания его сочинений, одна книга, известность которой далеко не так велика, как известность «Войны и мира» или «Анны Карениной». А между тем эта книга заслуживает нашего благодарного внимания. Писавшаяся с перерывами 63 года и занимающая ныне 13 томов в собрании толстовских сочинений, она, пожалуй, не имеет себе равных во всей мировой литературе: книга жизни великого писателя.

Ее не станешь читать подряд, безотрывно, как роман или повесть, но значение ее огромно, смысл высок. И тот, кто решит с нею познакомиться, уж наверное будет вознагражден: каскад ярких мыслей, острых впечатлений, свежих картин обрушится на вас со страниц толстовского «Дневника».

Первые его страницы заполняла рука безусого студента Казанского университета. Последние строчки занесены в тетрадь 82-летним стариком за три дня до смерти.

Тетради дневника были с Толстым и в деревенском уединении, и в Петербурге, и во время службы на Кавказе, и в осажденном Севастополе, и в путешествиях по Европе. В последние годы жизни в Ясной Поляне на ночном столике писателя всегда лежала маленькая записная книжка. Она была с Толстым и во время его пеших прогулок или поездок верхом по окрестностям усадьбы. Пристроившись на лесном пеньке или просто остановив лошадь и склонившись на седле, Толстой наскоро заносил для памяти промелькнувшие в его воображении догадки, наблюдения, чтобы потом развить их в дневнике.

Личность Толстого неотделима от его искусства. Мы дивимся разнообразию тем, щедрости образов, богатству мыслей в его книгах. Но ведь все это, в том числе и счастливый труд воображения, рождалось из опыта собственных чувств, сокровенной работы ума и сердца. Дневник — правдивое ее зеркало.

Толстой так дорожил искренностью своих записей, что когда после женитьбы юная Софья Андреевна, от которой у него не было тайн, стала заглядывать в его дневник, он потерял покой: знать, что пишешь в расчете еще на чьи-то глаза,— значит писать не совсем откровенно. В последние же годы, когда вся жизнь его была на виду и из дневника уже делались выписки для близких и друзей, Толстой, чтобы сохранить чистоту и неприкосновенность этой своей исповедальни, начинает вести «Тайный дневник» (1908) и «Дневник для одного себя» (1910), прячет его от любопытных глаз под обшивку старого кресла или за голенище сапога.

Это надо понять. Дневник для Толстого — мало того что профессиональный инструмент. Это еще и примета его личности. Представить Толстого без дневника — все равно что вообразить поэта-гусара Дениса Давыдова без сабли и ментика.

Дневник — форма непритязательная. И, наверное, все мы от случая к случаю ведем или когда-нибудь в юности вели дневник. Но дневник дневнику рознь. Если это дневник писателя, в нем не редкость найти планы будущих сочинений, сюжеты, художественные заготовки, наблюдения и словечки, подхваченные в гуще человеческой толпы.

Все это встретит нас и на страницах дневника Толстого. Но не только это. Его дневник — и зеркало событий, и календарь встреч, и творческая тетрадь. Но, пожалуй, больше всего — орудие перемены самого себя, школа самовоспитания и душевного роста.

2

«По дневнику весьма удобно судить о самом себе»,— напишет 22-летний Толстой. Он начинает вести дневник в 1847 году в Казани. На больничной койке, томясь вынужденным бездельем клиники, куда он ненадолго попал, Толстой затевает разборы книг:

«Духа законов» Монтескье и «Наказа» Екатерины. Студент-юрист имеет в виду подогнать свои довольно запущенные университетские дела, в книгах разбираться ему интересно. Но очень скоро и незаметно для него самого эти разборы переходят в изложение собственных соображений и наблюдений, а вскоре и вовсе обращаются на себя: уединенное созерцание чужой мудрости подстрекает лучше разобраться в своей душе.

Смолоду чертой Толстого была самостоятельность суждений, желание до всего дойти своим умом и не брать взаймы готового. Но дорога познания камениста и длинна. А между тем Толстой чувствует невозможность для себя жить без осознанной и крупной цели. Она нужна ему неотложно. «Я бы был несчастливейший из людей,— записывает Толстой-студент в дневнике 17 апреля 1847 года,— ежели бы я не нашел цели для моей жизни,— цели общей и полезной». Ему кажется даже, что стоит расписать свою жизнь заранее, и все пойдет как по маслу. «Хотелось бы привыкнуть,— пишет он,— определять свой образ жизни вперед не на один день, а на несколько лет, на всю жизнь даже...»

Стоит ли говорить, что Толстого не обошли все искушения и приманки ранней молодости. Как и перед героем «Детства» Николенькой Иртеневым, перед ним маячит идеал человека светского, comme il faut — с отменными манерами, безупречным французским выговором и умением ловко танцевать мазурку. Ему надо одеваться по моде, иметь свой выезд и овладеть светским искусством обольстительной холодности. Но это ненадолго.

Жить беспечно, как трава растет, подобно большинству сверстников, Толстой не может. Он вступает в отчаянный поединок со своими недостатками, еще не сознавая, что в них личное, а что наносы пороков всего сословного круга. Он думает изжить все дурное в себе усилием разума, направляющим его к совершенству. Совершенным же стать ему помогут составленные им правила, в которые он верит с максималистским пылом юности.

«1) Что назначено непременно исполнить, то исполняй, несмотря ни на что. 2) Что исполняешь, исполняй хорошо. 3) Никогда не справляйся в кни-

ге, ежели что-нибудь забыл, а старайся сам припомнить. 4) Заставь постоянно ум твой действовать со всею ему возможною силою. 5) Читай и думай всегда громко. 6) Не стыдись говорить людям, которые тебе мешают, что они мешают...» и т. п.

На страницах дневника появляются целые своды нравственных уставов, предписаний самому себе. Толстому кажется, что логикой, прямым рассудком можно все победить, и тогда откроется верный путь к совершенству. Только вот как переделать свою природу? Как приблизить себя к идеалу? Прежде всего, по-видимому, стать человеком образованным.

Замыслы молодого Толстого в части самообразования поражают своей грандиозностью. Его не удовлетворяют занятия в Казанском университете, и, решив далее учиться самостоятельно, Толстой разрабатывает в дневнике программу, которую намерен осуществить за два года. Он предполагает:

«1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете. 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский. 4) Изучить сельское хозяйство, как теоретическое, так и практическое. 5) Изучить историю, географию и статистику. 6) Изучить математику, гимназический курс. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть средней степени совершенства в музыке и живописи».

Первое, чему научился (или с рождения умел?) Толстой,— это говорить себе правду без утайки. Он преследует в самом себе любой оттенок фальши, всякий намек на неискренность, потому что без этого условия — откровенности с собой самим — нечего и думать о том, чтобы стать лучше.

Он не добился еще крупных успехов в самосовершенствовании, когда сделал на страницах дневника важное открытие: «Легче написать десять томов философии, чем приложить какое-нибудь одно начало к практике».

После записей 1847 года дневник почти на три года обрывается, чтобы возродиться лишь в 1850 году. Вспоминая потом эти три года, Толстой с огорчением называл их беспутными: юношу закрутил водоворот светской и богемной жизни — балы и жур-

фиксы, вино, карты, цыгане. Все было внове, и душе нельзя было защититься от того, в чем чудилась блаженная погибель. В эти годы Толстой как бы забыл правила дневника...

Толстой возвращается к дневнику в 23 года, когда, как ему кажется, он уже «перебесился и постарел», перестал конфузиться на балах, «стал уже слишком холоден» и порастерял веру в то, что, сочинив и записав правило поведения, ты наполовину его исполнил.

«Большой переворот сделался во мне в это время,— пишет Толстой 8 декабря 1850 года...—Перестал я делать испанские замки и планы, для исполнения которых недостанет никаких сил человеческих». Он не надеется больше «одним своим рассудком дойти до чего-либо» и кажется самому себе основательно помудревшим, хотя способен еще часа два проторчать перед зеркалом, огорчаясь, что у него «левый ус хуже правого».

Если невозможно одним рассудком, логикой призвать в свою жизнь идеал, осмысленную добродетель, то, может быть, легче бороться с уклонениями от добра?—размышляет автор дневника. А бороться есть с чем.

Похоже, что в ранней юности Толстому сильно вредит бесхарактерность. Во всяком случае, именно в этом недостатке он постоянно упрекает себя. И тут автор дневника дает нам первый урок.

Великая жизнь в глазах потомства—всегда неоспоримый и блистательный результат. Но на жизнь Толстого благодаря дневнику мы можем взглянуть как на становление, процесс. Мы увидим, как молодой человек, воспитанный хоть и без родителей, но в изнеживающей среде тетушек и мамушек и не обладавший от природы стальной волей, побеждает лень и инерцию.

Характер—необходимая часть таланта. Сколько гениев погибло в безвестности из-за отсутствия воли в осуществлении себя. Толстой не погиб, потому что свою слабость обратил в силу, сделал ее предметом исследования и, воспитывая себя, изучал человека вообще.

Для молодого Толстого упрямое преследование своих слабостей становится почти манией. И если он

опасался, что природой не было ему дано сильного характера, то непрестанной моральной штудировкой он его вылепил, выделал из себя. Движение к добродетельной цели, как понимает теперь автор дневника, неотделимо от самосовершенствования, а совершенствование невозможно без самой крепкой узды воли. Главное же, не следует жалеть себя, успокаивать, ласкать свое самолюбие, как свойственно многим людям.

Юноша Толстой себя не щадит: «Один из главных и более всего неприятных для меня моих пороков есть ложь. Побудительная причина большей частью — хвастовство, желание выказать себя с выгодной точки. Поэтому... даю себе правило: как только почувствую щекотание самолюбия, предшествующее желанию рассказать что-нибудь о себе, одумайся. Молчи и помни, что никакая выдумка не даст тебе в глазах других больше веса, как истина, которая для всех имеет обязательный и убедительный характер».

Разглядывая себя как бы со стороны, Толстой не решается отказать себе лишь в двух добрых качествах — уме и честности (он лишен ханжества и оттого говорит об этом спокойно). Зато в остальном он дает себе в дневнике самые уничтожающие характеристики:

«Я невоздержан, нерешителен, непостоянен, глупо тщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди. Я не храбр. Я неаккуратен в жизни и так ленив, что праздность сделалась для меня почти неодолимой привычкой».

Мы готовы рассердиться: зачем он так разочаровывает нас в себе? И правда, у Толстого такое желание быть искренним до донышка, не покривить душою и в малом, такая боязнь быть заподозренным (кем? самим собою?) в фальши, что, направляя в эту сторону все напряжение совести и стремительный бег пера, он склонен и к самооговорам.

Бунин посмеивался над беллетристом Боборыкиным за близорукое чтение «Дневника молодости». Все самобичевания Толстого, каждую вырвавшуюся у него в дневнике горькую строку Боборыкин принял за зеркально точную исповедь и изумился саморазоблачению «великого грешника». «Исповеди, дневни-

ки... — замечал Бунин.— Все-таки надо уметь читать их».

Да, не всякое лыко в строку. Но есть и другая крайность. Исследователь молодого Толстого Борис Михайлович Эйхенбаум полагал, что самобичевание в дневнике — одна «литература», преувеличение, выдумывание себя Толстым, постоянное «искажение своей духовной жизни». Эйхенбаум ошибался. Мучительная искренность и недовольство собой не надуманы Толстым — они часть его живой души. Другое дело, что важнее всего для нас, пожалуй, то, как побеги внутреннего, духовного развития Толстого в дневнике прорастают в его творчество.

«Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей»,— замечал Чернышевский в рецензии на литературные дебюты Толстого. «Диалектика души», прежде чем она была воплощена в толстовском творчестве, оказалась предметом ошеломляющего личного открытия. Толстой сделал его в потаенном юношеском дневнике, когда бился над тем, как улучшить себя.

3

Вспоминая впоследствии два года, проведенные им в молодости на Кавказе, Толстой говорил, что никогда потом за всю жизнь он не думал обо всем на свете так сильно и напряженно, как в ту пору, и что все главные свои идеи вынес оттуда.

В 24 года он решил, что сделался «стар» и все познал, «пора развития или прошла, или проходит». Но в 27 лет он все еще вел «франклиновский журнал» своих слабостей, учил себя быть «деятельным, рассудительным и скромным», «никогда ни про кого не говорить дурно» и тотчас, спохватившись, обрывал себя: «Смешно, 15-ти лет начавши писать правила, около 30 все еще делать их...»

Он наверняка не поверил бы, если б ему сказали тогда, что он не оставит давать себе правила до седых волос и в старости так же горько будет корить себя за малейшее отступление от того, что положил себе нравственным законом.

Но нельзя все только заглядывать в себя да рассуждать. Молодого Толстого томит жажда деятель-

ности. «Ежели пройдет три дня, во время которых я ничего не сделаю для пользы людей, я убью себя»,— записывает он 15 июня 1854 года.

Время от времени Толстого как молния поражает мысль о своем призвании и поприще, мгновенной вспышкой освещающая сумрак будущего. То он собирается посвятить жизнь «на составление плана аристократического избирательного, соединенного с монархическим, правления», то есть, попросту говоря, реформировать государственную власть в России. То видит себя основателем «новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности». То формулирует для себя категорически ясно и просто: «Цель жизни есть добро»,— и собирается впредь строить свои отношения с людьми на величайшей терпимости.

Но, главное, ему самому хочется изведать жизнь, стать архитектором своей судьбы. «Пора перестать ждать неожиданных подарков от жизни и самому делать жизнь»,— записывает он в дневнике.

Легко понять, отчего молодой Толстой так стремится на военную службу, да еще норовит попасть на боевые линии, участвует в стычках с горцами, мечтает отличиться. С началом Крымской кампании в осажденном Севастополе молодой офицер оказывается в пекле войны на знаменитом 4-м бастионе.

Даже в самые трудные дни севастопольской обороны он не бросает дневника. «Велика моральная сила русского народа,— записывает он.— Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастий России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы». Из этих мыслей, впечатлений росли «Севастопольские рассказы».

Толстой смолоду страстно просил судьбу, чтобы она ставила его в положения трудные, для которых потребны все силы души. Действием, деянием стало для Толстого и его писание. С того дня, как в 1852 году в журнале Некрасова «Современник» под скромными литерами Л. Н. появилась повесть «Детство», он сделал свой выбор пути. Но литературы, одной литературы, всегда все-таки было ему мало.

В пору реформы 1861 года, уничтожившей кре-

постное право, он принимает на себя должность мирового посредника, разрешает споры между помещиками и мужиками, притом неизменно в пользу последних. (Рассерженные дворяне Крапивенского уезда вскоре отозвали его с этой должности.) Открывает в Ясной Поляне школу для крестьянских ребятишек, причем сам берет на себя обязанности учителя не только литературы, истории, но и физики, математики...

Страницы его записных книжек покрываются в эту пору математическими формулами, чертежами. Толстой ищет самостоятельных и простых решений сложных теорем. Современные ученые, расшифровавшие эти записи при первой их публикации, нашли, что в отдельных вопросах писатель шел впереди точных наук своего времени. Так, например, в его дневнике обнаружены остроумные догадки, вплотную подводящие к положениям теории относительности, оригинальные соображения о давлении световых лучей, то есть вопросах, поставленных наукой значительно позже.

В старости, оглядываясь на прожитую жизнь, Толстой записывал в дневнике: «Счастливые периоды моей жизни были только те, когда я всю жизнь отдавал на служение людям». И он поминал добрым словом годы посредничества, яснополянскую школу, помощь голодающим в неурожайные годы.

Жизнь и литература всегда шли для него рука об руку.

К себе, как к писателю, Толстой, судя по дневнику, с ранних пор тоже относится без тени самолюбования.

Работая над «Детством», он пишет в дневнике такую авторецензию: «Слог слишком небрежен и слишком мало мыслей, чтобы можно было простить пустоту содержания». И это об одной из лучших повестей в русской литературе!

Такие признания ничуть не означают, что Толстой не ценит своего труда. Иначе не сидел бы он вечерами не разгибаясь над рукописью, десятки раз перемарывая чистый лист, и не связывал бы со своей литературной будущностью таких надежд. Но самообольщения у молодого автора — ни на грош: «Есть ли у меня талант сравнительно с новыми русскими

литераторами? Положительно нету»,— огорчается он в дневнике. А спустя два дня: «У меня, мне кажется, нет терпения, навыка и отчетливости, тоже нет ничего великого ни в слоге, ни в чувствах, ни в мыслях. В последнем я еще сомневаюсь, однако».

А между тем его дневник с той поры, как он понял свое призвание, становится вратами в творческую мастерскую: десятки сюжетов, острых и смелых характеристик, пейзажных набросков, среди которых встречаются законченные художественные миниатюры.

Дневник путешествия Толстого по Швейцарии в 1857 году Бунин назвал «одним из самых пленительных его произведений». В самом деле, прогулка Толстого по альпийским лугам со своим спутником — мальчиком Сашей, когда они рвут дикие нарциссы, описана так, будто пьешь глотками кристальный горный воздух. «Столько в этом дневнике свежести, смелости, счастливой, поэтической прелести»,— писал, прочитав его впервые, Бунин.

Те же слова можно отнести и ко многим страницам раннего кавказского дневника. Вот, к примеру, набросок пейзажа, переходящий в рассуждение о том, что названо «муками слова»:

«Сейчас лежал я за лагерем. Чудная ночь! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низкие тучки; за мной свистел свою заунывную, непрерывную песнь сверчок; вдали слышна лягушка и около аула то раздастся крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка и катится легенькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд.

Я подумал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно. Зачем так тесно связана поэзия с прозой, счастие с несчастием? Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой, или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой?»

И так всегда: от впечатления искусства — к вопросу «как жить?», а от жизненной задачи — к попытке овладеть ею по-новому и запечатлеть в слове.

Если нам кажется, что Толстой слишком часто недоволен собой как художником, то это лишь потому, что всякий раз он ставит себе задачу крупнее, берет барьер выше, почти на пределе сил. На созданное вчера он не привык оглядываться с самолюбивым умилением. Все главное — завтра!

По дневникам видно, как за несколько лет до создания «Войны и мира» Толстой начинает внутренне изготавливаться к этому подвигу творческой жизни. Все малые, частные литературные задачи становятся вдруг постылы, скучны ему.

«Лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами»,— записывает он 16 августа 1857 года. И еще спустя месяц: «О своем писанье решил, что мой главный порок — робость. Надо дерзать». В 1858 году он обещает издателю Коршу описать лето, проведенное в деревне, но сокрушенно записывает в дневнике, что не исполнил обещанного, и объясняет почему: «...узость задачи претит мне».

Некоторое время он пишет еще как бы по инерции небольшие рассказы, повесть «Семейное счастие», но внутри созревает жажда всепоглощающего большого труда, требующего напряжения всех душевных сил. Толстой садится за роман, как он любил говорить, «долгого дыхания», писание которого растянулось на 7 лет, но который на столетия закрепил славу русской литературы.

4

Черта, заслуживающая быть отмеченной: Толстой забрасывает свой дневник как раз тогда, когда начинает создавать большие романы. В разгар работы над «Войной и миром» (1863—1869) мы почти не встречаем дневниковых записей. Угасает дневник и в годы, когда пишется «Анна Каренина».

Роман вытесняет дневник, замещает его собою. Но ведь душевная жизнь Толстого не останавливается. То, что должно было осесть в дневнике, конечно же, не пропадает без следа. Кстати, любопытная подробность: дневники ведут и любимые толстовские

герои. Мы читаем страницы дневника Пьера Безухова в главах, посвященных его увлечению масонством. Константин Левин в «Анне Карениной» — не автобиографическая ли черта? — в знак полного доверия дает читать Кити, своей невесте, дневник холостой жизни.

Но дело не только в этом: письмо, дневник, как уже говорилось,— самые повседневные и доступные любому жанры творчества. Бывает, что эти «личные» и непрофессиональные формы писания дают толчок движению «большой» художественной литературы, входят в состав ее плоти и крови назло иерархии литературных жанров. Так могут обрисоваться в литературе рассказ-письмо или роман-дневник.

Романы Толстого по повествовательной ткани часто напоминают дневник. Конечно, и объективный, зримый мир, история, быт и судьбы людей воссозданы Толстым с поразительной объемностью. Но обратим внимание на другое: в душевных поисках героев Толстого есть то немеркнущее свечение внутреннего их мира, текучее движение сознания и откровенность с самими собою, какие по природе напоминают дневник, и именно дневник толстовский.

Безухов, Болконский, Левин, Нехлюдов... Каждый из них сам по себе характер, но узор их судеб расшит по одной тканевой основе — духовной биографии автора.

Создатель «Войны и мира» позаботился, чтобы резко отделить Пьера Безухова и Андрея Болконского и друг от друга и от себя самого. Князь Андрей — это «тихий мерный шаг», «усталый скучающий взгляд», «маленькие белые ручки» и т. п. Точно так же как Пьер — неуклюжая фигура увальня, большие, красные руки, доброе, с детским выражением лицо в очках. И нет ни черты в их внешних портретах, напоминающей Толстого... Но если проследить за законами тайной душевной жизни героев, не стоит труда заметить: Пьер Безухов, совсем как молодой Толстой, страдает от бесхарактерности и борется с недостатком воли, ищет духовную опору, мечась от одного увлечения к другому. А князь Андрей изживает мечту о славе, мучительную болезнь тщеславия, о которой не раз пишет, как о моральной «проказе», автор знакомого нам дневника.

Начиная работу над «Войной и миром», Толстой сформулировал в дневнике 1863 года еще одно свое открытие: «Такой же закон тяготенья, как материи к земле, существует для того, что мы называем духом, к духовному солнцу». К «духовному солнцу», спотыкаясь, падая, снова обретая надежду на счастье и душевный мир и снова ее теряя, движутся любимые толстовские герои.

Тему духовных исканий — главную тему дневника — подхватывает в «Анне Карениной» Константин Левин. Левин — фамилия не случайная. Мне посчастливилось еще видеть и слышать многих современников и друзей Толстого — А. Б. Гольденвейзера, Н. Н. Гусева, А. П. Сергеенко. Некоторые из них называли Толстого Лёв Николаевич, а героя «Анны Карениной» — Лёвин. В непривычном старинном произношении резче обозначалась связь имени героя с его создателем.

И дело не в том, конечно, что записи толстовского дневника, запечатлевшие его жизнь в деревне и первые месяцы семейного счастья, в поразительных подробностях совпадают со страницами романа: размолвка молодых супругов, рождение первенца, косьба на Калиновом лугу — в дневнике словно бы готовый конспект этих глав. Главное, что толстовская личная нота слышна в страстных раздумьях Левина о цели и смысле жизни, о тщете одного личного счастья, о своем долге перед крестьянами, вообще перед людьми.

Тему толстовских исканий, толстовской совести подхватит в «Воскресении» князь Нехлюдов, имя которого впервые явится у Толстого в «Отрочестве». Нехлюдов станет действующим лицом еще по меньшей мере пяти его произведений и временами, как в рассказе «Люцерн» (1857), будет почти сливаться с автором дневника.

«Искусство есть микроскоп,— записал Толстой в дневнике в поздние годы,— который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям».

Толстой-романист в разных состояниях застает душу своих героев, у каждого из них свой лик и характер. Но в себе он хочет понять других, а в других — увидеть себя. Толстовская художественная идея ге-

нально проста, и она есть в то же время идея нравственная: в людях больше общего между собою, чем они думают, и важно ломать перегородки, разделяющие их души. Все люди одинаковы, но каждый человек — неповторим, и нам важна особенная и единственная его личность, тем более если это личность художника.

«В художественном произведении главное — душа автора...— повторял Толстой на склоне лет в дневнике.— Когда автор пишет, мы — читатели, прикладываем ухо к его груди и слушаем и говорим: дышите».

Следуя воображением и мыслью по перепутьям жизни за Пьером Безуховым, Левиным, Нехлюдовым, мы слышим живое дыхание Толстого.

5

Такой необходимый Толстому в пору молодости дневник снова оказывается ему нужен в годы старости.

Возвращение к регулярным поденным записям в 1881 году имеет, однако, другой, чем прежде, смысл и интерес. Со страниц дневника исчезают на время тонкие самоанализы, художественные наблюдения и заготовки. Стушевываются лица светских и литературных знакомых Толстого. Зато страницы дневника заполняются пестрой и шумной гурьбой народа, прежде здесь никогда не бывавшего: погорельцы, крестьянские вдовы, одоевские плотники, яснополянские мужики. Что ни день, Толстой выходит на большую пыльную дорогу за усадьбой, заговаривает с женщинами, возвращающимися с поденки, пешими странниками и богомольцами, мужиками, бьющими камень на шоссе. Идет самая горячая пора перестройки всего его мировоззрения, окончательный разрыв с традициями барства.

«У нас обед огромный с шампанским, Тани наряжены,— записывает он с горечью 28 июня 1881 года.— Пояса пятирублевые на всех детях. Обедают, а уже телега едет на пикник промежду мужицких телег, везущих измученный работой народ».

Толстого нещадно печет стыд этой жизни, и в дневнике возникают саркастические замыслы напи-

сать, например, книгу «Жранье»: «Валтасаров пир, архиереи, цари, трактиры. Свиданья, прощанья, юбилеи. Люди думают, что заняты разными важными делами, они заняты только жраньем».

Толстой почти физически страдает от того, что сам вынужден жить обеспеченной жизнью усадебного барина. Чтобы стать ближе к крестьянам, он занимается простым трудом: косит, пашет, шьет сапоги, и всем этим новым его увлечениям тоже отданы строки дневника.

В последние два десятилетия жизни дневник Толстого подробен, как никогда. Выйдя из самой острой полосы своего кризиса, Толстой уже не избегает тем литературных и житейских, отмечает встречи с самыми разными людьми и прочитанные им книги, купанье в речке Воронке или прогулку в лес по грибы. В нем и в старости не иссякает молодая, острая жадность к жизни. В 67 лет он учится кататься на велосипеде, в 72 года находит удовольствие бегать на коньках по замерзшему пруду, на 82-м году жизни еще ездит верхом на лошади и, выйдя за околицу Ясной Поляны, на шоссе, с любопытством наблюдает один из первых в России автопробегов.

В зените мировой славы он живет, если судить по дневнику, как будто самой простой, обычной для любого современника жизнью: к старости чаще болеет, страдает мнительностью и боится смерти, ссорится с женой, сердится на детей, ведущих себя с ним не всегда почтительно,— нет пророка в отечестве своем, ни в своем доме. Но вместе с тем почти зримо видно, как течет на страницах позднего толстовского дневника, то расширяясь до разлива, то сужаясь в стремительном течении, живая река его духовной жизни.

Казалось бы, автору дневника давно все уяснилось, можно успокоиться на сознании постигнутой истины и только учить. Вокруг Толстого в последние годы росло число приверженцев его философии добра и «непротивления», и это могло располагать к нравоучительности, величавому проповедничеству. Да, и такие страницы найдутся в дневнике. Но несравненно чаще нас посещает другое видение. Читая эти написанные старческой рукой строки, то и дело ловишь себя на том, что с Толстого будто сваливается знаменитая борода, разглаживаются морщины на челе...

Перед нами тот же юнкер из станицы Старогладковской, который сомневается во всякой готовой истине, передумывает прежде найденное, строго и горько судит себя. Всякий раз ему кажется, что разрешение главных загадок впереди, и хоть жизнь прожита, а с ним все то же молодое чувство *начала*.

Всего за год до смерти, пробившись всю сознательную жизнь над загадкою мирозданья, Толстой замечает в дневнике: «Очень ясно, живо понял, странно сказать, в первый раз, что бога или нет, или нет ничего, кроме бога». И это вероучитель Толстой! И это в 1909 году!

Но неусыпная работа мысли вовсе не означает, что в душе Толстого остается мало места для не тронутого сомнением идеала. Еще в 1873 году он записывает в дневнике: «Я смолоду стал преждевременно анализировать все и немилостиво разрушать. Я часто боялся, думал — у меня ничего не останется целого; но вот я стареюсь, а у меня целого и невредимого много, больше, чем у других людей». И Толстой перечисляет добытые им и сбереженные ценности: любовь к одной женщине, отношение к детям, наука и искусство, верность деревне. «Это ужасно много. У моих сверстников, веривших во все, когда я все разрушал, нет и 1/100 того».

К старости этих непоколебленных ценностей, пожалуй, еще прибавилось у Толстого, или они стали для него несомненнее. Но отношения с другими людьми и со своей совестью продолжали волновать его, как в юные годы: его любимым занятием остается «чистить душу».

Он давно осознал «текучесть» людей, изменчивость их во времени и обстоятельствах, и то, что люди обычно бывают не герои и не злодеи, а «пегие», то есть и дурные, и хорошие вместе. И оттого все больше страдал от чужой самоуверенности, невозможности передать, перелить в другого открывшееся ему знание. Он сетует на «ужасные заслонки», отделяющие людей друг от друга. Неприятнее всего ему «красивые, внушительные интонации людей, говоривших глупости». Он снова и снова изобретает в дневнике обидные определения для самоуверенности и глупости, которые для него почти синонимы:

«Как у глаза есть веко, так у дурака есть само-

уверенность для защиты от возможности поранения своего тщеславия»,— записывает он. Или: «Люди малообразованные бывают часто дерзки и упорны в мыслях. Это оттого, что они не знают, какими разными путями может работать мысль».

Толстым открыты законы самозащиты глупости и подлости, обычно упрямо обороняющей себя. И, наряду с институтами казенного суда, государства, церкви, Толстой обличает и эти распоряжающиеся частной жизнью людей законы. Автор дневника ясно видит разрыв не только между тем, что человек говорит и как чувствует,— в конце концов это заурядное лицемерие. Его занимает и самообман чувств, все виды оправдательной маскировки сознания.

«Человек добрый,— записывает Толстой в дневнике 1899 года,— если только он не признает своих ошибок и старается оправдывать себя, может сделаться извергом». Вот пример испепеляющей нравственной диалектики, знакомой нам по саркастическим портретам судейских и сановников в романе «Воскресение»!

Об искусстве в поздние годы Толстой пишет в дневнике уже не как новичок, робко нащупывающий для себя его законы, но как умудренный мастер. Он знает его несомненности, но продолжает открывать в своем деле такие тонкости, какие ведомы лишь зрелому опыту художника. Главные требования его к литературе, печатному слову неизменны и выступают лишь в разной словесной одежде.

Бывает, что брошенное вскользь отрицательное замечание ярче выношенных логических определений. Об одной неудачной статье философа Грота Толстой замечает в дневнике: «Страшная дребедень: ни содержания, ни ясности, ни искренности». Чтобы удовлетворить Толстого, литератор должен писать содержательно, ясно, искренне, иначе получается писание «с чучелой вместо сердца, это то, чем полны журналы и книги».

В оценках результатов творческого труда Толстой не привык церемониться ни с собой, ни с другими. Его закон — правда в глаза.

6

Гений Толстого поражает не только вспышками острых прозрений, но и просто количеством, изобильностью неожиданных мыслей. У Толстого была привычка, часть его духовной природы — думать всегда. И давать себе отчет в своих мыслях, проверять, опровергать, закреплять на бумаге, хотя бы в беглых строках дневника.

Одна прогулка неподалеку от дома — в «Клины» или дубовый лесок Чепыж, и вот уже в записной книжке после слов: «Думал...» или «не забыть записать...» обозначены кратко пять, десять, пятнадцать кряду ярких наблюдений, рассуждений, афоризмов.

«Лучше ничего не делать, чем делать ничего».

«Совесть есть память общества, усвояемая отдельным лицом».

«Для того, чтобы попасть в цель, надо целить выше и дальше ее».

«Большинство людей живут так, как будто бы идут задом к пропасти».

«Простота — необходимое условие и признак истины».

Толстой, как известно, очень ценил французских мастеров острого афоризма. В своем дневнике он, помимо всего иного,— наш русский Монтень и Ларошфуко. Дневник — настоящая сокровищница метких речений. И здесь не то что надо глубоко нырять за одной жемчужиной, преодолевая толщу воды. Нет, ты словно оказываешься на волшебном берегу и ходишь по жемчужинам мысли, как по песку. Нагнись, возьми горсть в ладонь и рассматривай на свет любую.

Читаешь эти записи великого старца — и словно живое, трепетное сердце стучит рядом. Редкостная, ни с чем не сравнимая честность мысли. Бесстрашие. Откровенность. Ни перед каким вопросом не дрогнуть, высказать, что думаешь.

Великий и всепризнанный, он перед самим собою, наедине с совестью всегда просто человек — заблуждающийся, огорченный, часто больно упрекающий себя, порою слабый — и вдруг взлетающий на непостижимую, головокружительную духовную высоту.

То же и со страстью художника: дар его вообра-

жения, изобретения положений и характеров кажется неиссякаемым. Он черпает живую воду творчества в глубоком колодце, но никогда не скажешь, что его бадья стукнула о дно.

Не один, два — десять, тринадцать манящих его сюжетов находим иной раз на одной лишь странице дневника. «Задумал три новые вещи,— пишет он 9 июня 1903 года.— Умирать пора, а я все задумываю». А за три месяца до смерти перечисляет в дневнике 13 интересующих его типов — ученого, честолюбца, корыстолюбца, верующего консерватора, кутилы и т. д., и, переведя дыхание на цифре 14, замечает удивленно: «Нет конца этим чувствуемым мною типам». За месяц до смерти он вынашивает новый художественный сюжет о духовном человеке и пошлой среде, и словно потирает руки, заранее предвкушая радость работы: «Какая могла бы быть великая вещь».

Могучая сила, душевное здоровье и изобилие — вот что остается главным впечатлением от чтения толстовского дневника. И пусть противоречивейший автор его хочет слыть порою строгим аскетом, проповедником «непротивления», недовольным новизной и обратившим взор в прошлое. Радость мира вечно спорит в нем с моралью унылого долга, ожиданием потустороннего блаженства. Оттого в дневнике его поздних лет находим и такое:

«Смотрел, подходя к Овсянникову, на прелестный солнечный закат. В нагроможденных облаках просвет, и там, как красный неправильный уголь — солнце. Все это над лесом, рожью. Радостно. И подумал: нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен, и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будут жить в нем».

Последние строки Толстой заносил в свой дневник, лежа на смертном одре, в полубреду, на кровати, уступленной ему начальником станции Астапово. Строчка оборвалась на полуслове. Это был его любимый смолоду девиз: «Делай, что должно, и пусть будет, что будет».

Великой жизнью, прожитой так полно, исполнен-

ной такого стремления к «духовному солнцу» и так щедро им запечатленной, Толстой оставил навеки памятный дар и своим современникам, и всем нам, его ближайшим и отдаленным потомкам.

1978

ЧЕРТЫ ВЕЛИКОГО ЭПОСА

(«Война и мир»)

1

«Без ложной скромности — это, как «Илиада»,— говорил Толстой о «Войне и мире» Горькому.

Толстой не тешит свое тщеславие, он просто определяет жанр. Большой эпос, народная эпопея — вот что стоит перед его глазами образцом для сравнения.

Смелое воображение и точное знание, живое предание и интуиция художника, пережитый сердцем опыт и огромное наследие культуры потребны были, чтобы возник этот литературный феномен — «Война и мир».

Толстой говорил, что прежде чем начать работу, ему важно, чтобы под ногами у него выросли подмостки. Кроме первостепенных жизненных впечатлений, душевных поисков и дум, всегда важны подмостки литературные.

Готовясь к созданию «Войны и мира», Толстой открыл для себя Гомера. «Вот оно! чудо»,— записал он в дневнике. Это было в конце 50-х — начале 60-х годов. Реже отмечают, что в круге его чтения в годы, прямо предшествовавшие созданию «Войны и мира», оказались и русские былины. В 1862 году, занимаясь с крестьянскими детьми в яснополянской школе, Толстой читает им вслух народные песни, былины, сказки, отрывки из древних летописей, старается объяснить ребятам красоты народной поэзии и сам восхищается вместе с ними. «Я заметил,— пишет Толстой в одной из педагогических статей того времени,— что дети имеют более охоты, чем взрослые, к чтению такого рода книг; они перечитывают их по нескольку

раз, заучивают наизусть, с наслаждением уносят на дом и в играх и разговорах дают друг другу прозвища из древних былин и песен».

Вообще еще далеко не осознано, по-видимому, все значение, какое имел опыт яснополянской школы для работы Толстого над его романом. Между тем кое-что лежит на поверхности. Даже ключевое в «Войне и мире» понятие «скрытая теплота патриотизма» — след толстовских занятий в яснополянской школе. «Скрытая теплота» — принятый в то время термин физики, начала которой Толстой с увлечением растолковывал своим воспитанникам. Я уж не говорю о тех рассказах о Наполеоне и «живых картинах» из эпохи 1812 года, какие разыгрывались на уроках истории его учениками.

Теория искусства давно выяснила, что эпическая поэзия рождается как нечто объективно присущее национальной жизни, принадлежащее духу народа и в одном голосе поэта сливающее тысячи безымянных голосов. Отечественная война 1812 года была в XIX веке в России тем уникальным моментом национальной истории, когда народ в целом защищал себя. И это дало писателю возможность рисовать целостный и «нормальный» во всех своих проявлениях, в беде и радостях эпический мир. Патриархальное утопическое миросозерцание Толстого как бы «совпало» с материалом; осветило его картину теплым, изнутри идущим светом, дало дух обжитого национального дома.

2

Но «Война и мир» была *эпосом нового времени*. А это значило прежде всего, что на место легендарного предания встала письменная история со знанием, критической проверкой и опорой на источники. Хорошо известно, как тщательно изучил Толстой, работая над романом, многочисленные русские и французские исторические сочинения, мемуары, показания очевидцев, сколь запальчиво спорил с историографом Тьером.

Почти не отмечено другое. Подобно тому, как в гомеровский эпос входили готовые темы мифологии и образы, созданные и закрепленные безымянными рапсодами, эпопея Толстого стихийно и невольно, подобно губке, вобрала в себя, переосознав, поэтические и

философские мотивы и образы предшествующей русской литературы. И в этом смысле национальное, народное в «Войне и мире» заявило себя не только в картинах быта и изображении «дубины народной войны», эпизодических лицах Тихона Щербатого или старостихи Василисы, о чем чаще всего говорят в учебниках, но и в духовном содержании, опыте национальной культуры.

Всем знакомая, хрестоматийная, но неспособная наскучить сцена встречи князя Андрея с дубом по дороге в Отрадное... Дуб, стоявший старым уродом, с обломанными суками, безлиственный и никому не нужный, и, на обратном пути, весь преображенный, раскинувшийся «шатром сочной, темной зелени» и внушивший надежду Болконскому: «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год...» Разве не вспоминаются при этом пушкинские деревья «на границе владений дедовских» в стихотворении «...Вновь я посетил...»?

Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их как дети. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ,
Как старый холостяк...

И то, что картина увядания и возрождения жизни повторена дважды и что дважды срастается она с душевным состоянием героя,— все это навеяно Толстому Пушкиным и вживлено не как цитата, а как родственное поэтическое понимание в свою художественную ткань.

Поле смерти в Аустерлице и мысль о бесконечном небе заставляют вспомнить красные от крови воды лермонтовской речки Валерик и восклицание поэта: «Небо ясно, под небом места много всем...» И точно так же салон Анны Павловны Шерер уже предвещен в описании светского раута в «Онегине», дуэлянт Долохов — сколок с лермонтовских героев, а сцена в Отрадном, когда Наташа хочет «полететь» из окна в ночное небо, по-своему транспонирует одну из ключевых сцен «Грозы» Островского — монолог Катерины.

Наташа: «Так бы вот села на корточки, подхватила бы себя под коленки... и полетела бы». Катерина: «Отчего люди не летают!.. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела».

И все это, конечно, не повтор, не простое заимствование мотива, но как бы безотчетное использование в новом синтезе того, что принадлежит уже всем — времени, психологии, истории, и знаменует собою русскую духовность, культурный опыт нации.

3

Мало сказать, что не мифология и легенда, а история определяет движение толстовского эпоса. Это еще и история, понятая по-толстовски ново и дерзко. «Каждый исторический факт,— записывает Толстой в дневнике,— необходимо объяснять человечески и избегать рутинных исторических выражений. Эпиграф к истории я бы написал: «Ничего не утаю». Мало того, чтобы прямо не лгать, надо стараться не лгать отрицательно — умалчивая...»

Разрушить миф, легенду, созданную слащавым преданием и закрепленную доброхотами-историографами,— вот чего хочет Толстой. Для него в тысячу раз выше и прекраснее неприбранная поэзия правды.

Годы, проведенные на Кавказе, в Дунайской армии и на бастионах Севастополя, дали Толстому свое, незаемное понимание войны. Здесь он лучше понял психологию молодого человека на войне.

Когда перечитываешь толстовский дневник 1852—1855 годов, будто то и дело разговариваешь с Андреем Болконским, каким мы видим его в первой книге романа. Тут рядом и юношеское желание отличиться, надежды на награду («Известие о том, что мне не вышло креста, очень огорчило меня...»), тщеславные помыслы при откомандировании в штаб Дунайской армии под покровительство старого приятеля отца, и ошеломляюще искреннее открытие: «Война — такое несправедливое и дурное дело, что те, которые воюют, стараются заглушить в себе голос совести».

Искание прототипов — обычно мало успешное, огрубляющее процесс творчества занятие. Вернее, пожалуй, говорить о протоситуациях и протонастроениях. Болконский в 1805 году переживает у Толстого то, что самому автору пришлось почувствовать и пережить на Дунае и в Крыму. Он приходит к пониманию того, что самые точные реляции с места боя обычно не дают понятия о сражении, тонко продуманные

штабные планы почти всегда не осуществляются сполна, а подвиги в рассказах ветеранов выглядят красивее, чем на деле, и настоящие герои остаются в тени.

26 ноября 1854 года Толстой записал в дневнике поразивший его случай, когда офицер, командовавший Екатеринбургским полком, сделал успешную вылазку в неприятельские траншеи. А после, представленный великому князю в присутствии командующего Меншикова и генерала Философова, растерялся перед ними как мальчишка.

«Так вы герой этого дела? — сказал ему князь.— Расскажите, как было дело».— «Когда я пошел с бастиона и стал подходить к траншее, солдаты остановились и не хотели идти».— «Ну что вы говорите...» — сказал князь, отходя от него. «Как вам не совестно»,— заметил ему Философов. «Ступайте прочь»,— закончил Меншиков. «Я уверен,— прибавляет Толстой,— что офицер не врал, и жалею, что он не зубаст».

Как напоминает этот эпизод смущенное топтание капитана Тушина в палатке Багратиона, куда он, конфузясь, вошел с докладом, зацепившись по дороге за древко знамени, и, как сбившийся ученик, не сумел объяснить свою правоту.

Попытка «человечески» показать историю не была принята, как водится, старшими современниками Толстого, составившими в воображении свою версию событий, в которых они когда-то участвовали. Престарелый сановник граф А. Е. Норов, бывший молодым офицером под Бородином, написал статью в «Военном сборнике» (1868, № 11), где говорил, что «не мог без оскорбленного патриотического чувства дочитать этот роман». Он возмущался и изображением салона Анны Павловны Шерер, и картинами отступления, и даже той подробностью, что Кутузов накануне решающего сражения читает у Толстого роман госпожи Жанлис,— кто в то время из русских офицеров мог не только читать, но и думать о французских романах!

Однако с этой книгой произошла презабавная история. Разбиравший после смерти Норова его архив и библиотеку Г. П. Данилевский обнаружил в этом собрании роман на французском языке «Похождения Родерика Рэндома» с собственноручной надписью на нем Норова: «Читал в Москве раненый и взятый в

плен французами в сентябре 1812 года». Спустя 50 лет сановник начисто забыл то, что случилось с ним самим и что угадал как черточку времени воспользовавшийся «человеческим» подходом к истории Толстой. Впрочем, может быть, не только «угадал», потому что о чтении Кутузовым «жанлисовых романов» упоминал в своих «Записках» о 1812 годе, известных Толстому, С. Н. Глинка.

Кутузов как великий народный полководец открывается нам вернее не в парадных портретах, простирающим на римский манер руку к войску, а как «русский дедушка», глазами девочки Малашки, свесившей головенку с печи во время военного совета в Филях. И точно так же, вопреки всей традиции «наполеоновской темы», изображает Толстой великого французского полководца.

4

Романтический облик героя, вдохновенным порывом обернувшегося к своим солдатам на Аркольском мосту, запечатлен яркой кистью художника Гро, увидевшего его в истории таким, как хотелось бы, верно, самому Бонапарту. И для князя Андрея Тулон и Аркольский мост — надолго символ желанной славы. Но автор-то уже понимает его иначе, когда в дневниковой записи 19 марта 1865 года пишет: «На Аркольском мосту упал в лужу вместо знамя».

Свержение кумира Наполеона в душе героя — быть может, главное внутреннее содержание первого тома романа «Война и мир». С начальной сцены в салоне Шерер герои спорят, говорят, думают о Наполеоне,— он занимает крупное место в сознании поколения, к какому принадлежат и Болконский, и Пьер Безухов. Для молодых людей начала XIX века эта фигура трижды привлекательна: он детище Французской революции, герой республики, начавший карьеру подавлением повстанцев в Тулоне; он образец неслыханно удачливой судьбы, молодого взлета славы; он же — военный гений, полководец, заставивший трепетать старую Европу.

Стало быть, не зря и князь Андрей, и Пьер в начале романа видят в Наполеоне героя, а старики-консерваторы по той же логике бранят его как «кровавое

корсиканское чудовище», зовут не иначе, как «враг человечества».

Пьер Безухов увлечен Наполеоном как деятелем революции, взорвавшей старый мир, и даже ужасное неблагородство, коварное убийство соперника, герцога Энгиенского, готов оправдать в свете государственной необходимости. Не маячит ли уже здесь проблема Достоевского, проблема Раскольникова с его «наполеонизмом»: можно ли через кровь, через неправые средства прийти к благой цели?

Для князя Андрея же Наполеон — воплощение военного гения, герой победоносных войн, внушающий им, детям нового века, надежду на «свой тулон». В войне 1805 года князь Андрей сражается как русский офицер и патриот против войск Бонапарта, втайне мечтая подражать ему, пока, тяжко раненный на Аустерлицком поле, не увидит перед собою маленького человека в сером сюртуке, «со своим безучастным, ограниченным и счастливым от несчастия других взглядом».

Тут, в конце первого тома, Наполеон, о котором все лишь говорили и думали, появляется сам — наглядно и крупно. Ответственное дело для писателя — выбрать момент появления на сцене такого героя. Выбор был сделан, по-видимому, когда в дневниковой записи, нами уже частично цитированной, появилось саркастическое замечание: «Любит ездить по полю битвы. Трупы и раненые — радость». Наклонившийся над павшим Болконским Наполеон — воплощение самодовольства и исторической позы.

Образ тулонского героя изжит в сердце главных героев и читателей толстовского романа — и это готовит самый важный рассказ об эпохе 1812 года.

Роман «1805 год» — первая часть «Войны и мира»,— так крупно и ново поставивший тему Наполеона, печатался в журнале «Русский вестник» с февраля 1865 года. А уже с января 1866-го в том же журнале начал публиковаться другой роман — «Преступление и наказание» Достоевского, где за бледным нервным профилем петербургского студента рисовалась проекцией фантастическая тень — фигура в треуголке со скрещенными на груди руками: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил».

Для нас небезразлично, что Наполеон вновь, после

20—30-х годов, занял такое место в раздумьях двух гениев русской литературы в переломную пору 60-х годов. Обычно отмечают черты, разделяющие Толстого и Достоевского, но, наверное, при небеглом взгляде у них найдется и много общего.

«Ежели есть бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель...»—говорит Пьер князю Андрею на пароме, глядя на красный свет солнца по синеющему разливу. Не о том ли будут главные «за» и «против» в «Братьях Карамазовых»?

Есть поразительные для наблюдателя (и независимые от влияний) встречи тем и ситуаций в великой русской литературе.

5

Толстой эпичен и оттого, что он подкупающе серьезен. Он поднимается сам и поднимает нас от быта, от мелочи и пыли дня к тому, что определяет содержание всей жизни человека, составляет тайный смысл истории и мерит всякое живое существо масштабом вечности.

О Толстом можно повторить то, что сам он, как величайшую похвалу, высказал о Лермонтове: «У него нет шуточек... Шуточки не трудно писать, но каждое слово его было словом человека власть имеющего». Его совесть болит, потому что везде и всюду он видит уклонение от того, как надлежало бы людям жить, чувствовать и понимать жизнь. Порой он будто ступает по раскаленной земле — его ступни палит, жжет это несоответствие поступков и речей, какие слышатся в повседневности, его идеалу правды. И оттого он так хмурит свои густые брови на поздних фотографиях, придирчиво сверлит глазами своих собеседников.

Огромно его недовольство собой, внутренний счет к своей душе. Этой напряженной духовностью он вернее любых проповедей обращает нас, читателей, к главному — вопросу о смысле своей жизни, не потакает безволию души и запрещает человеку измельчиться, пойти в обход, растратиться на пустяки. Мерой серьезности, крупности духовных забот, какими он обременяет своих любимых героев, он напоминает о чем-то важнейшем и порою вызывает стыд за себя.

Пьер Безухов, князь Андрей — это правдоискатели, и только оттого они и могли стать главными героями толстовской эпопеи.

Но рядом с суровым началом совести, покоряющей серьезностью интонации, есть у Толстого — и в «Войне и мире» это, может быть, высказалось особенно ярко — жадное, природное, нерассуждающее жизнелюбие и как часть его — стихия юмора, смеха.

«Война и мир» — эпос нового времени еще и потому, что сам взгляд художника на людей лишен античной высокой бесстрастности. Его объективное изображение то глубоко уходит в психологию, то окрашивается в тона сдержанной иронии. Картина как бы «подсвечена» авторским отношением, ненавязчивым, но ровно разлитым на полотне, так что ни на мгновение не разрушается иллюзия самостоятельного существования лиц.

В первой же сцене салона Шерер автор принимает тон тайного сарказма. И сама Анна Павловна с ее призванием «быть энтузиасткой», и князь Василий «с светлым выражением плоского лица», дергающий при встрече, здороваясь, руку вниз, и званые гости Шерер — все они говорят и двигаются в густой пелене лицемерия, и Толстой ненавязчиво дает эту атмосферу почувствовать.

Иногда одна бегло оброненная ироническая деталь стоит целой характеристики или монолога. После неудачной борьбы вокруг мозаикового портфеля старшая княжна, ненавидевшая Пьера, смирилась с ним как с наследником и села вязать ему «полосатый шарф». Эта подробность, как улыбка, скользнувшая по невозмутимо серьезному лицу автора и вдруг все договорившая о княжне.

Мы, может быть, еще не вполне оценили значение юмора в эпопее Толстого. Насмешка, отстраняющий жест иронии по отношению к лицам неприятным — это одно. Но ведь и положительных героев у Толстого часто красит, приближает к читателю, делает более привлекательными добрый юмор.

Пьер случайно перепутал Бориса с Николаем Ростовым и от досады и неловкости замотал головой и руками, «как будто комары или пчелы напали на него». Мы улыбаемся — Безухов нам мил. Его очки, полнота, несветскость располагают к нему отчего-то вер-

нее любого набора добродетелей, и тайный юмор, сопровождающий появление героя, незаметно переходит в глубокую симпатию к его искренним поискам и серьезности его мысли.

В умении проникнуть в человеческую душу, удержавшись от острой субъективности, новизна и сила реализма Толстого. Он, конечно, резко пристрастен в отношении главных мыслей, идей своего творения. Но, заглянув в чужую душу, чувствует себя не вправе быть тенденциозным: его задача — взять характер изнутри, в его логике, в его психологии. Ведь любой человек строит свой внутренний мир по своим осям координат, часто с изощренной системой самооправдания. И как воспроизвести в искусстве это строительство вторично, не дать воли своеволию, оставаясь неравнодушным, победить субъективность — вот задача художника.

Наглый Долохов, с его холодным взглядом в упор, по-человечески неприятен, когда выхватывает за столом у Пьера афишку и провоцирует его, обманутого им мужа, на дуэль. Он ненавистен нам, когда обчищает в карты молоденького Николая Ростова, а потом еще предлагает простить ему карточный долг за то, чтобы тот отступился от понравившейся ему Сони. Герой-подлец как будто ясен до конца. Но вдруг мы узнаем, что раненый на дуэли Долохов в отчаянии от мысли о том, как огорчится его мать. Оказывается, он нежнейший сын и брат, и кто мог бы догадаться, как любит этот холодный, злой человек свою одинокую мать и горбатенькую сестру!

А Анатоль Курагин? Этого мерзейшего светского хлыща Толстой приведет на Бородинское поле и покажет нам его в санитарной палатке, где ему, тяжко раненному, будут ампутировать ногу. Не только его соперник, князь Андрей, простит его в эту минуту,— кто из читателей не испытает к нему чувства сострадания, жалости?

Так обходится Толстой с «отрицательными», условно говоря, персонажами. Но и положительных героев он не щадит. Мечты князя Андрея о славе — почти смешны своим открытым, яростным детским тщеславием. И Толстой безжалостно отметит к тому же слабость героя быть на виду: он любит парить и действовать в «высших сферах». Но Болконский человек

воли. А стоит ли говорить, что мучительное безволие, даже слабодушие Пьера делает его порой, как в сцене сватовства к Элен, почти комедийным персонажем. Полнота изображения движущегося характера, однако, такова, что в конечном счете и это не роняет героя в глазах читателя. Нам говорят правду — так долой всякую романтическую брезгливость!

Нам остро интересно у Толстого познание людей, не подмятых авторской идеей. Художник сам отдается процессу счастливого вообраржения, постижения человека в творчестве, и мы благодарно следуем за ним. Он дает нам радость понимания незнакомых прежде людей, постижения их характеров, идеалов, привычек и причуд — и оставляет иллюзию, что все это делается не по его авторской воле, а нами самими, свободно и самостоятельно, как в жизни. А это и есть искусство.

6

Толстой говорил А. В. Жиркевичу: «В «Войне и мире» отдельные лица ничего не значат перед стихийностью событий». На место античного рока, судьбы, заранее предписанной герою богами Олимпа, приходит у Толстого понятие *жизни* в ее стихийном течении и разливе.

Толстой отвергает традиционное представление о «герое». Его героем в «Войне и мире» становится как бы сама жизнь, воспринятая в духе оптимистического пантеизма: ее неторопливый ход, ее радости и горе, победы и неудачи, торжество вечного ее обновления. Как диковинно сплетаются и тайно зависят друг от друга людские судьбы всех этих Ростовых, Болконских, Курагиных, Друбецких, и Кутузова, и безымянного «краснорожего» шутника солдата,— в условиях войны и мира, молодости, зрелости и старости, в частной жизни и в жизни общей, «роевой». Внимание Толстого приковано к простым и вечным проявлениям жизни, к таким ее вершинным, возвышающимся над бытом моментам, как рождение, любовь, смерть. Ведь здесь-то и отступают в тень сословные, имущественные, родовые привилегии, а светская условность сметается как шелуха.

В философско-исторических отступлениях, в «Эпи-

логе» к роману Толстой задирист, полемичен: ему важно было показать значение народной войны, массы, которая в историческом действии увлекает за собой или подминает под себя вождей и героев.

«Стихийность», защищаемая Толстым, как исконное доброе свойство души и чувств, сказалась и в психологическом строе романа, в изображении «частных лиц». «Стихийное» — главная прелесть Наташи Ростовой,— ее искренность, близость к природе, родной почве.

Толстой считал важнейшим психологическим «узлом» романа порыв страсти Наташи к Анатолю Курагину. И не оттого лишь, что героиня получает нелегкий жизненный урок. Здесь вырвалась наружу сила жизни — непредсказуемой, незапланированной наперед.

Наташа объясняет брату свою антипатию к Долохову: «У него все назначено, а я этого не люблю». Она не терпит в людях сухого расчета, заранее навязанного взгляда,— ее чувство открыто навстречу жизни. В этом ее незащищенность, но и ее сила.

Случалось, Толстого упрекали, и больше всего как раз те, кто считал его «учителем жизни», в непоследовательности его учения и морали в том, что у него «семь пятниц на неделе». Сын писателя — Илья Львович пытался защитить отца, объяснить его природу как человека и художника. «Я хочу сказать,— писал Илья Львович,— что его и до сих пор не понимают, как следует. Ведь он состоял из Наташи Ростовой и Ерошки, из князя Андрея и Пьера, из старика Болконского и Каратаева, из княжны Марьи и Холстомера...» Здесь названы среди других шесть героев «Войны и мира», и на первом месте — Наташа.

Когда княжна Марья и Наташа, прежде разделенные ревнивой враждебностью, встречаются у постели умирающего князя Андрея, они, по воле автора, начинают понимать друг в друге одна — «поэзию покорности и самоотвержения», другая — «поэзию веры в жизнь и наслаждения жизнью».

Покорность и самоотвержение в теории ближе Толстому-моралисту. Но как же неодолимо для него очарование живой жизни!

У Толстого очень яркое чувство *настоящего времени.* И это притом, что его идеал лежит обычно по-

зади, в области прошлого. В художественных сценах «Войны и мира» — ощущение единственного мига, свершающегося сейчас, переживаемого и не отгоревшего. Не воздыхание, не элегия, а страсть. Не воспоминание, а живое переживание и действие.

«Ну, как можно спать! — взывает Наташа к Соне, забравшись на подоконник в лунную ночь в Отрадном...— Да проснись же, Соня... Ведь эдакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало!»

Героев Толстого молодое счастье жить, чувствовать заполняет до краев, порою до слез, до судороги в горле. В отличие от другого гения русской литературы — Достоевского, который обнаруживает зло уже где-то в сердцевине жизни, заложенным в самих страстях, в натуре человека, у Толстого — всякая боль, всякое уродство и искажение выглядит как наносное. Толстой — это величайшие метания духа и огромное здоровье натуры художника. Это радость, как норма бытия.

Возрождается убитая, казалось, горем и стыдом Наташа Ростова, и улыбка на ее лице медленно проступает навстречу Пьеру, «как отворяется заржавленная дверь». Но, может быть, еще ярче другое толстовское сравнение оживающей души Наташи с молодой травой, победной силой природы. «Она не знала этого, не поверила бы, но под казавшимся ей непроницаемым слоем ила, застлавшим ее душу, уже пробивались тонкие, нежные, молодые иглы травы, которые должны были укорениться и так застлать своими жизненными побегами задавившее ее горе, что его скоро будет не видно и незаметно. Рана заживала изнутри».

Сама погибель, потеря, смерть, по ощущению Толстого, не ужас бездонный, а тоже часть жизни, переход к чему-то иному, и тяжел лишь момент прощанья и изживанья прошлого, а жизнь не перечеркнута никогда.

В пору работы над «Войной и миром» Толстой с некоторым даже полемическим запалом писал П. Д. Боборыкину: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить людей любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспо-

римо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы...»

Толстой и посвятил такому роману семь лет непрестанного труда в самую счастливую и спокойную пору своей жизни — в уединении Ясной Поляны, в цвете сил, рядом с любящей и преданной ему молодой женой,— и отблеск этого счастья тоже лег на страницы его эпопеи.

Великий эпос — «Война и мир», напоминает человеку всегда, человеку, вдруг поникшему под ношей обстоятельств или безрадостных впечатлений дня, будничной усталости: жизнь огромна, ее проявления и дары неожиданны, завтра может случиться нечто хорошее, о чем и не ведаешь сегодня. Даже в дурном часто есть смысл, сразу нами не разгаданный, от которого идет дорога к добру. И вообще — дар жизни есть радость. Радость любви, семьи, победы, высокой думы, природы, воздуха, неба над головой в голубой день...

С таким чувством расстаемся мы с героями Толстого в этой великой, нестареющей книге.

7

То, что эпос не может возникнуть лишь по гордому намерению писателя создать нечто грандиозное, подтверждено всей новой историей литературы, вплоть до последнего момента ее развития. Напряженное желание написать эпическую фреску на неэпическом материале приводило в былых веках к сочинению псевдоэпопей «Россиад» и «Петриад», а ближе к нашим дням — растянутых описательных романов-хроник.

Только крещение эпического материала и эпического дара писателя, который состоит в особом взгляде на вещи «снизу» и в общенациональном масштабе, как счастливо случилось в «Войне и мире», может создать эпопею подлинную. Потому и несамозваных наследников у Толстого в этом смысле мало.

Уникальный в России XX века материал жизни ка-

зачества, долго удерживавшего остатки общинно-сословного быта и брошенного историей в огонь ожесточенной гражданской войны, породил народную эпопею «Тихий Дон». И как характерно, что вслед за «Войной и миром» тут не только сплетение условий земли и огня, мирного быта и боевых походов, любви и смерти, народной этнографии и военной истории, но и особое взаимодействие документальности и художественного вымысла.

Вспоминаю, как, перечитывая «Войну и мир», А. Т. Твардовский восхищался эпической свободой рассказа Толстого и весело изумлялся, как озорству гения, тому, что Толстой вполне и безусловно вымышленного им денщика Денисова Лаврушку как бы невзначай обнаружил на одной из страниц исследования французского историка Тьера. За анонимным у Тьера «le cosaque inconu»[1] Толстой «угадал» своего Лаврушку и развернул беглое упоминание в целую сцену его хвастливого вранья в ставке Наполеона, сцену, будто бы получившую историческую санкцию: между вымыслом и документом — ни зазора, ни шва. Эпический художник нутром чувствует, что его деятельность воображения сродни живородящей силе истории.

Так же вот дерзко и свободно сочетал документ с картиной, прямые воспоминания участников событий и вымысел судьбы Михаил Шолохов. Все отразила в своих водах широкая донская река — былое и недавнее, историю и перемены. Но не было бы великого эпоса, если бы сердце автора не горело любовью к быту и людям казачьего хутора и станицы — последнего отблеска роевой, общинной жизни, обреченной на трагический раскол. В этой среде и могли найтись такие эпические герои, как Григорий Мелехов и Аксинья, обладающие природной страстью, индивидуальной волей и силой выбора.

В наш век в мировой литературе ненатужно эпичен был У.Фолкнер с его эпосом Йокнапатофы, патриархального угла фермерского американского Юга, еще помнящего свои корни; и исландец Х. Лакснесс с его романом-сагой о прошлом своей маленькой страны. И может быть, в последний по времени раз эпопея

[1] «Неизвестный казак» — Толстой приводит эти слова Тьера в гл. VII, 3-й части 3 тома романа.

толстовского размаха возродилась, хоть и с особым стилевым наклоном, в латиноамериканской литературе, сравнительно недавно пережившей пору расставания с патриархальным прошлым.

К романам колумбийского писателя Габриэля Гарсия Маркеса вряд ли можно протянуть прямую нить традиции от Толстого, но родственная почва, дающая эпический масштаб изображению, налицо. Роман «Сто лет одиночества» с поправкой на удаленность национальных истоков и традиций, на характер иного века и личности автора, больше, пожалуй, наследует толстовский эпос, чем наследует его какая-либо другая из недавно прочитанных книг. И это потому, что здесь «дышит почва и судьба», по слову поэта, но «дышит» и история.

В романах Маркеса латиноамериканская история предстала как нечто еще совокупное с народной основой, освященное близким преданием, одетое в цветистый национальный костюм. В романе «Сто лет одиночества» перед нами молодая нация, с миром живой легендарности и народного обычая. И эта нация, еще не забывшая ощущения себя как целого, оказалась полигоном соперничества маленьких и больших диктаторов, сделавших чересполосицу переворотов почти приметой национальной истории. Второй роман Маркеса «Осень патриарха» — тоже эпос по размаху, по охвату глазом больших пространств времени и места, но уже едва ли не «антиэпос» по существу.

Толстой, как помним, не боялся иронии в эпопее. Но тонкий яд сатиры, разлитый в сценах, посвященных петербургскому свету или изображению владыки полумира Наполеона, не перебивал общего эпического потока. У Маркеса его Патриарх, двести лет блуждающий в вымерших и загаженных анфиладах своего дворца, вырос в сатирический фантом: гигантская темная тень отброшена на страну тираном XX века. И все это пригасило оптимистический характер, отличающий эпос вообще и свойственный сполна толстовскому миросозерцанию и эпической стихии.

Но как бы ни были разнонаправлены дороги современного большого эпоса, у их перекрестья стоит огромная фигура Толстого. Своим примером Толстой дал всему новому искусству свободу от жанровых пут в широком, вольном разливе повествования, смелость

в соединении документа и вымысла, личного, пристрастного субъективного взгляда с попыткою понять независимый ход истории.

И все дальше уходя от автора «Войны и мира» во времени и социальном опыте, мировая литература оглядывается на него, как оглядывается путник на оставшуюся у него за спиной сверкающую снежную вершину в цепи высоких гор.

1977

«ГЕНИЙ» — ЭПИЗОДИЧЕСКОЕ ЛИЦО ДРАМЫ

1

Недоразумения вокруг пьесы «Живой труп» начались едва ли не с первой минуты ее появления на свет. Газетчики раструбили, что Толстой написал новую драму с ошарашивающим названием «Труп», и Вл. И. Немирович-Данченко поспешил в Ясную Поляну, чтобы просить у автора пьесу для молодого Художественно-Общедоступного театра. Свидание было обескураживающее: Толстой бранил Ибсена, а относительно своей пьесы объявил, что у него к ней «охота прошла»[1].

Написанная в 1900 году, драма Толстого так и осталась лежать среди черновых бумаг, где после его смерти ее и обнаружили наследники. Пьеса была опубликована и поставлена на сцене лишь в 1911 году.

О пьесе тогда много спорили. Считали ее вещью во многом загадочной, непонятной. Правоверные толстовцы пожимали плечами: слишком многое расходилось в этой пьесе с привычным представлением о Толстом-вероучителе. Театральные ретрограды ворчали. Критики благожелательные и простодушные ссылались на то, что пьеса не закончена, не отделана во всех частностях, несет мелкие неувязки в сюжете; в их

[1] См. запись в дневнике Толстого 16 октября 1900 г.// Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 54. С. 48. См. также: О визите Вл. И. Немировича-Данченко в Ясную Поляну//Неделя. 1900. № 43.

суждениях проскальзывала снисходительность к «великому старцу».

С тех пор пьеса эта стала фаворитом в репертуаре театров, а о роли Феди Протасова мечтает едва ли не каждый крупный драматический артист. То, что казалось странностью, несовершенством композиции, получило свое оправдание. Оказалось, Толстой обгонял понятия времени — и в сложном психологическом рисунке образов, намеренной недоговоренности, и в жизненных «неправильностях» речи, и в кинематографически быстрой смене картин.

У самого Толстого с этой драмой тоже получилась странная история. Одновременно с «Живым трупом» он много лет подряд упорно писал пьесу «И свет во тьме светит», которую в дневниках называл «большой драмой». В ней рассказывалось о духовных терзаниях Николая Ивановича Сарынцова — человека, ищущего бога; желающего жить чистой христианской жизнью и, как в тенетах, запутавшегося в противоречиях с близкими, в собственной семье. Это должна была быть нравственно-религиозная, христианская драма, одновременно исповедь и проповедь. «Живой труп» казался автору куда более «легкомысленной» художественной работой, которой он по временам даже стыдился. «Малой драмой» называл он «Живой труп» в дневнике.

Но случилось обратное: пьесу «И свет во тьме светит», которой было отдано столько лет труда и сил, почти никто после его смерти ни читать, ни играть на сцене не стал. А «малой драме» суждена была широчайшая известность и посмертная слава. Отчего это?

Бывает, что увидеть, понять себя можно, лишь глядя на другого. В 1909 году, за год до смерти, в столетнюю годовщину Гоголя, Толстой написал о нем небольшую статью. В ней о Гоголе говорилось: «Отдается он своему таланту — и выходят прекрасные литературные произведения, как «Старосветские помещики», первая часть «Мертвых душ», «Ревизор» и в особенности — верх совершенства в своем роде — «Коляска». Отдается своему сердцу и религиозному чувству — и выходят трогательные, часто глубокие и поучительные мысли. Но как только он хочет писать художественные произведения на нравственно-религиозные темы или придать уже написанным произведениям

несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл, выходит ужасная, отвратительная чепуха, это проявляется во второй части «Мертвых душ», в заключительной сцене к «Ревизору» и во многих письмах».

Иначе сказать: теория, дидактика пусть живет сама по себе, искусство — само по себе.

> Но смешивать два этих ремесла
> Есть тьма охотников. Я не из их числа.

Толстой рассуждает о Гоголе, а думает, быть может, и о себе. Во всяком случае, к нему это рассуждение о неслиянности, даже враждебности нравственно-религиозного поучения и художественной свободы относится в высочайшей мере.

Если считать толстовство моральной доктриной, «Живой труп» не просто «нетолстовская», но и «антитолстовская» драма. Что там говорить, если главный герой, к которому летят все симпатии автора и публики, пьет, гуляет, опускается, бросает семью, находит утоление своей печали лишь у трактирных цыган и наконец кончает самоубийством. Как нарочно — все смертные грехи против идеала «нравственного усовершенствования». А вместе с тем для Толстого это «очень русский тип» и «отличной души человек». Его искренность и чуткость совести искупают все.

Теперь, после множества статей, монографий, сценических трактовок «Живого трупа» пьеса Толстого, признанная жемчужиной его драматического творчества, кажется нам кристально ясной. Изучены истоки замысла драмы, знаменитое «дело Гимер», другие возможные ее прототипы. Раскрыты психологические мотивы пьесы, автобиографичность темы «ухода», оценена глубина социального обличения в сценах следствия и суда.

И все же мы вряд ли можем сказать, что разгадали все тайны этой пьесы до конца.

2

Я сам в былые годы много занимался «Живым трупом» и, казалось, уже знал в нем наизусть каждую реплику, облазил все закоулки сюжета.

Но никогда не умел понять как следует, для чего

является в этой пьесе, и без того многолюдной, со сложным переплетом человеческих отношений, трактирный «гений» Александров. То есть в сюжетном-то смысле роль эта достаточно мотивирована и бесспорна: застав Федю Протасова в трагическую минуту душевной потерянности, Александров поощряет его к мысли о самоубийстве, а потом, уже в суде, тайком проносит Феде револьвер, из которого тот и убивает себя.

Однако для чисто служебной, подсобной роли фигура Александрова, пожалуй, слишком крупна и излишне тщательно отделана Толстым. Если бы все исчерпывалось тем, что кому-то надо было по ходу действия вручить Феде револьвер, это мог сделать любой статист, и не обязательно, казалось, давать Ивану Петровичу такие громкие, многозначительные монологи... Работы историков литературы, театроведов не могли мне помочь решить эту загадку.

Ее решил исполнитель роли Александрова.

Бывает, что создание актера внезапной вспышкой освещает образ, казавшийся проходным, невнятным у многих поколений исполнителей, и мы изумленно восклицаем: так вот что тут таилось, вот что вложил сюда автор! Перед нами художественное решение — бесспорное в своей убедительности и такое, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо», как говаривал Некрасов.

Смотрел я как-то не слишком удавшийся фильм «Живой труп» с искренним, но вялым Протасовым, с традиционными театральными, не зажигающими кровь цыганами. И вдруг вздрогнул: в кадр вошел Иннокентий Смоктуновский — Александров. С горящими усталым безумием глазами, с лысым, как яйцо, черепом, напомнившим известные фотографии Качалова в «Анатэме», он стал вдруг значительнейшим лицом фильма — нравственным и философским антагонистом Протасова.

Это был какой-то опустившийся пророк, фанатик своего убеждения, человеконенавистник, одержимый высокой идеей, но с мертвым холодом в душе. Горько было смотреть на его яростное одиночество, страшно вслушиваться в проповедь смерти. И когда он пробегал по антресолям суда с револьвером в кармане, этаким лысым бесом в черном залосненном костюме,

становилось не по себе. В нем было что-то сверхчеловеческое, ледяное, жестокое рядом с таким человеческим и мягким, слабым, совестливым Федей.

Открытие артиста, его инстинктивное проникновение в образ, безмерно его укрупнившее, заставило признать: о, нет, совсем это не бытовая, не мимолетная фигура — трактирный «гений» Александров.

3

Александров появляется на сцене в начале четвертого действия. Он возникает перед Федей в отдельном кабинете трактира в ту мучительную для него минуту, когда тот, не зная, как развязать семейный узел, желая освободить Лизу, но не в силах идти через грязь развода, стоит на пороге решения покончить с собой.

Вторгаясь в его одинокое трагическое раздумье, Иван Петрович бесцеремонно навязывает себя в собеседники и наперсники Феде.

«Ты хочешь ответить на их требования. Я тебе скажу как? Я бы не стал так. Я всегда говорю прямо и действую решительно».

Федя молчит, реже односложно откликается на бурные излияния Ивана Петровича. Но тому и не важен ответ или подтверждение: он слышит только себя.

«Что ж? что ты застрелиться хочешь. Можно, можно. Я тебя понимаю. Они хотят тебя унизить. А ты им покажешь, кто ты. Себя убьешь револьвером, а их великодушием. Я понимаю тебя. Я все понимаю, потому что я гений».

Он выговаривает это огромное, безмерное слово «гений», как что-то бытовое, само собой разумеющееся. И важно не то, чем можно, пусть обольщаясь, оправдать или подтвердить эту гениальность. Важно самосознание, в котором бесспорно одно — незнание пределов.

«Я не стану удерживать тебя. И жизнь и смерть для гения безразличны. Я умираю в жизни и живу в смерти. Ты убьешь себя, чтобы они, два человека, жалели тебя. А я — я убью себя затем, чтобы весь мир понял, что он потерял. И я не стану колебаться, ду-

мать. Взял *(хватает револьвер)* — раз, и готово. Но еще рано. *(Кладет револьвер)...»*

Федя не отвечает ему. И Александров, чуя тайный его отпор и несогласие, обливает презрением все, из-за чего терзается Протасов, и, как ярый эгоцентрик, сосредоточивается наконец на единственно достойном предмете — на себе: «Жалкие люди. Копошатся, хлопочут. И не понимают — ничего не понимают... Я не тебе. Я так, высказываю свои мысли. А что нужно для человечества? Очень мало: ценить своих гениев, а они всегда казнили их, гнали, мучали. Нет. Я не буду вашей игрушкой. Я выведу вас на чистую воду. Н-е-т! Лицемеры!»

Лицемерие ненавистно Толстому. Оно не однажды обличено здесь же, в «Живом трупе»,— не только грубое лицемерие следствия и суда, но и тончайшее лицемерие Виктора Каренина. А отчего-то душно после этих обличений Александрова, адресованных всему свету и произнесенных с неподдельной яростью.

Так, может, перед нами и впрямь клинический случай, мания грандиоза, неподсудное нравственному суду душевное заболевание? Нет, в этом безумии есть своя система, как сказал бы Полоний, и надо отыскать его человеческий, социальный эквивалент.

Во второй раз Иван Петрович Александров появляется в пьесе уже в самом ее конце. Служитель с галунами не пропускает его в суд. «Невежа. Не знаешь, с кем говоришь»,— обливает его презрением Александров. И возмущенно кивает на князя Абрескова: «Аристократы! Я аристократ духа. А это выше».

Аристократ духа... Когда и где еще мы слышали со сцены это высокомерное, припахивающее афористикой Ницше определение?

4

Пьесу Ибсена «Враг народа», или «Доктор Стокман», не часто встретишь в репертуаре наших театров. Несколько лет назад ее поставил Московский драматический театр имени К. С. Станиславского. Спектакль не принадлежал к числу удач, но что-то примечательное в нем было.

В летописях театра осталась навсегда постановка ибсеновской пьесы в Московском Художественном те-

атре 1900 года, где доктора Стокмана, или Штокмана, как называли тогда героя, играл сам Станиславский. Играл вдохновенно — борца, бунтаря, неколебимого обличителя мещанского болота, инертного и предательского обывательского большинства, всегда выбирающего сторону силы. Благодаря игре Станиславского спектакль звучал революционно. Обличительные слова доктора Стокмана тонули в овациях. Люди интеллигенции, студенты, курсистки увидели в докторе Стокмане своего героя. Станиславский немало сделал для этого, в том числе и потому, что фанатизм, одержимость Стокмана, подходящую к опасной грани, он смягчил в своей трактовке смешными черточками, сделавшими героя-бунтаря ближе и обаятельнее.

Ставивший пьесу семьдесят лет спустя Театр имени К. С. Станиславского не копировал той, знаменитой постановки. В отношении понимания главного героя он, пожалуй, строже шел за Ибсеном: одинокий борец, бунтарь прав и вызывает сочувствие и гордость за него. Но лишь до той черты, пока презрение к людской слабости не обратится у него в ненависть ко всему на свете, в глухое упоение собственной силой. Доктор Стокман готов смести с пути все, не будет ни с чем считаться, чтобы только доказать, что он прав.

На этом-то спектакле я впервые и услышал раньше, в чтении, скользившие по поверхности сознания гордые слова героя об «аристократии духа». Доктор Стокман горячо обличал со сцены всех тех, «в ком все еще сильна плебейская закваска, кто не выработался еще в духовного аристократа».

Тогда, вернувшись домой, я внимательно перечитал пьесу Ибсена и убедился, что духовный аристократизм Стокмана, его презрение к «массе», народу, «большинству» в самом деле не менее определяют этот образ, чем его бунтарство.

В ушах еще долго звучали гордые афоризмы и желчные, раздражительные интонации энергичного, волевого в каждом своем жесте, небольшого роста человека, быстро двигавшегося по сцене в черном докторском сюртуке: «Пусть-ка теперь по обыкновению скажут, что все это пустые выдумки да сумасбродные затеи! Небось остерегутся! Ха-ха! Остерегутся, я думаю»; «Ну и задам же я им теперь!..»; «Хоть бы весь

мир провалился, я не склоню шеи под ярмо»; «О чем же я и хочу говорить, как не о массе, толпе, об этом треклятом сплоченном большинстве?..»; «А вот то, что чернь, толпа осмелилась напасть на меня, как будто они все мне ровня,— вот этого я не могу переварить до самой смерти!»; «Теперь я один из сильнейших людей во всем мире... Дело в том, видите ли, что самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок».

Все это было или подготовка, или следствие, или перифраз уже прозвучавших слов об «аристократии духа».

И я понял, с кем спорил Толстой в «Живом трупе», введя в пьесу странную фигуру Ивана Петровича Александрова.

5

Толстой Ибсена не жаловал, из чего, разумеется, не следует, чтобы Ибсен был малозначительный писатель или плохой драматург. Пьесы Гауптмана и Чехова тоже не нравились Толстому. Искренне любя Чехова как человека и художника, он однажды шепнул ему на ухо, что «терпеть не может» его пьесы «Шекспир скверно писал, а вы еще хуже!» Еще хуже! А ведь драматургию Шекспира он в грош не ставил.

Можно, конечно, закрыть глаза на эти оценки, сочтя их простительным чудачеством великого человека, но ведь и в них приоткрывается что-то важное в нем, в его подходе к искусству.

Толстой говорил, что любит людей, которые говорят то, что думают, и неподвластны действию моды и гипнозу авторитета. Сам он так и поступал. Он страстно отстаивал свое понимание жизни, людей и форм искусства, полемически нападая на все художественно чуждое ему. Его негативные оценки не колеблют нашего отношения к другим великим именам, но часто поясняют мир толстовских идеалов и пристрастий. В споре больших художников всегда найдется и нечто объективное: в нем отражается немолчно идущая тяжба времени, его недоумений, вопросов и задач.

Толстой знал далеко не все пьесы Ибсена, когда в 1891 году написал в письме к П. Ганзену, что, на его

взгляд, драмы норвежского драматурга «все выдуманы, фальшивы и даже очень дурно написаны в том смысле, что все характеры не верны и не выдержаны».

В 1894 году, беседуя с немецким театральным деятелем Оскаром Блюменталем, Толстой высказался несколько сдержаннее: «Я прочел «Дикую утку» и «Привидения» и не могу понять успеха и славы их автора... Впрочем, плохой перевод может совершенно испортить впечатление»[1].

В том же 1894 году Г. А. Русанов записал:

«Ибсен не нравился ему...

— «Гедда Габлер»? Да, это недурно, но я решительно не понимаю, зачем она сожгла эту рукопись»[2].

Тут Толстой словно бы еще колеблется в своем отношении к драмам Ибсена.

Окончательно формируют его взгляд на Ибсена две пьесы — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Доктор Стокман», прочитанные им, по-видимому, в самом конце 90-х годов.

10 января 1900 года в беседе с писателем С. Орлицким (Окрейцем), напечатанной в газете «Новое время», Толстой сказал о пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»: «Да это бог знает что! Какой-то бред»[3]. А в беседе с А. Цингером в те же примерно дни насмешливо изложил сюжет драмы, выходившей в его пересказе какой-то бессмыслицей: «А потом они зачем-то бросаются в какую-то пропасть и на них почему-то обрушивается снежный обвал, а какая-то монахиня неизвестно зачем их благословляет. И все это почему-то называется: «Когда мы, мертвые, воскресаем»[4].

Ибсеновский романтизм и в этом смысле изощренная символика, резкая условность, сгущенность ситуаций и страстей претят Толстому как неправда. А в «Докторе Стокмане» он различает и идеализацию сильного типа, который, будь то ницшевская «белокурая бестия» или «северный скальд», «аристократ духа», одинаково неприятен ему.

С пьесой «Доктор Стокман», и это важно нам при-

[1] Новое время. 1894. 22 апреля.

[2] Русанов Г. А. и Русанов А. Г. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Воронеж, 1972. С. 103—104.

[3] Новое время. 1900. 10 января.

[4] См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1960. С. 144.

метить, познакомил Толстого Вл. И. Немирович-Данченко. Составляя репертуар для второго сезона молодого Художественно-Общедоступного театра, Немирович-Данченко остановил свое внимание именно на этой пьесе Ибсена. «Затем идет Ибсен,— объяснял он свои репертуарные планы театральному критику С. В. Флерову (Васильеву) в письме от 26 июня 1899 года,— из которого останавливаемся пока на двух пьесах: «Доктор Штокман» и «Столпы общества»[1].

По-видимому, в том же 1899 году Немирович-Данченко несколько раз встречается с Толстым. Точные даты этих встреч не установлены. Но знаменательно, что в первом же разговоре речь зашла об Ибсене, которого Толстой «совсем не признавал за замечательного писателя». Тем не менее Толстой просил принести ему книжку с «Доктором Стокманом»,— очевидно, Немирович расхваливал эту пьесу ему. В воспоминаниях Немировича-Данченко «Из прошлого» рассказано, что Толстой, возвращая ему книгу Ибсена, сказал: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный»[2].

Конечно, отзыв Толстого не остановил создателей Художественного театра, и премьера «Доктора Стокмана» с большим успехом прошла 24 октября 1900 года. Но всего за две недели до этого, 11 октября 1900 года, Немирович-Данченко, как уже упоминалось, посетил Ясную Поляну, чтобы просить у Толстого пьесу «Труп», о которой разболтали газеты. И в этот раз снова говорили об Ибсене, и Толстой опять его бранил, говорил, что пьесу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» прочитал и опять она ему не понравилась»[3].

Не вышло у Владимира Ивановича уговорить Толстого снисходительнее отнестись к Ибсену, а так, видно, этого ему хотелось! Но он и не подозревал, что в той самой пьесе «Труп», которую он тщетно выманивал у Толстого для своего театра, уже содержалась очевидная толстовская полемика с Ибсеном и «ибсенизмом». Когда Иван Петрович, блестя воспаленными

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 2. Избранные письма. М., 1954. С. 155.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.; Л., 1936. С. 355—356.

[3] Там же. С. 362.

глазами, говорил Феде: «Я умираю в жизни и живу в смерти», он довольно прозрачно пародировал ибсеновскую героиню Ирену, для которой «вся жизнь мертва», и Рубека («мы, хоть мертвые, осушим чашу жизни до дна»), да и прочие реминисценции на эту тему, отразившиеся в замысловатом названии: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Но еще глубже шла полемика Толстого с идеей и характером доктора Стокмана. Известно, что толчком к созданию «Трупа» послужил спектакль «Дядя Ваня» Чехова в Московском Художественном театре, 27 января 1900 года Толстой записал в дневнике: «Ездил смотреть Дядю Ваню и возмутился. Захотел написать драму Труп, набросал конспект». То, чем «возмутился» Толстой в чеховской пьесе, чем попытался возразить и в чем сам оказался под ее обаянием, исследовано достаточно подробно. Но мы не знали до сих пор, что другим литературным толчком к созданию пьесы было желание возразить Ибсену. Во всяком случае, фигура «гения» уже присутствует в том самом первом плане-конспекте пьесы, который был набросан Толстым 27 января.

«4 акт. 2 картина. Трактир. Федя пьет с гением и рассказывает всю историю».

У большого писателя всегда два источника вдохновения: жизнь и литература. В толстовском дневнике от 14 марта 1889 года находим запись о том, как в компании с неким Александром Петровичем Толстой посетил трактиры Ржановки в трущобном районе Москвы. Следует пояснить, что Александр Петрович — это бывший офицер Иванов, спившийся и опустившийся босяк, которому Толстой весьма симпатизировал и который временами подрабатывал у него перепиской рукописей. В записи дневника есть такая фраза: «Часовщик спившийся: «Я гений!» Возможно предположить, что это воспоминание всплыло у Толстого двенадцать лет спустя при создании «Трупа», тем более что из черт Александра Петровича, как считают исследователи, он чем-то разодолжился как раз для своего Александрова.

Да, художник идет от жизни, ее проблем и картин, но «заряжается», соглашаясь и споря, и от литературы, прежде эту жизнь отразившей. Свой путь к современной пьесе Толстой прокладывал с учетом всего

лучшего, что было создано в эти годы в русской и западноевропейской драме. А это включало и спор и преодоление.

6

Иван Петрович Александров живет с сознанием сверхчеловека. Что ему грязные стены трактира, что «жалкие люди», его окружающие! Его мечта парит на «горних вершинах» духа, он уверен в жизни для себя после смерти и грозит «доказать» нечто тем, кто гонит его гений. Он поглощен своей идеей и готов навязать свою волю ближнему. Но Толстой делает «гению», его бесстрашию перед лицом смерти ироническую проверку. Александров подстрекает Федю к самоубийству, он вкладывает ему в руки револьвер. Сам он стреляться не будет. Ему «еще рано»... Такова толстовская ирония над самовеличанием и фразой сверхчеловека.

А теперь вспомним, что своего человечного, слабого и привлекательного героя Федю Протасова Толстой уводит из семьи, из общества, от службы и светского быта в цыганский разгул.

«Поэзия цыганерства» шла за Толстым из лет молодости. Ему было 22 года, когда он задумал писать первую свою повесть. Это была «повесть из цыганского быта». Закончена повесть не была, рукопись ее не сохранилась, но какие-то свежие, сильные впечатления молодых лет остались отголоском в дневнике; «Не знаю, каким ходом забрели в мое гуляющее воображение воспоминания о ночах цыганерства. Катины песни, глаза, улыбки, груди и нежные слова еще свежи в моей памяти. Кто водился с цыганами, тот не может не иметь привычки напевать цыганские песни, дурно ли — хорошо ли, но всегда это доставляет удовольствие; потому что живо напоминает»[1].

Неведомо «каким ходом», спустя еще полвека, «поэзия цыганерства» воскресла в его последней драме. «Цыганерство» для Толстого — это упоение, огонь, вихрь, свобода, даже не свобода, а воля, как поправится Федя в «Живом трупе».

Протасов ищет свободы от семейной и светской кастовости, от лжи своего круга. Но он ищет и общ-

[1] Запись 10 августа 1851 г.//Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 46. С. 81—82.

ности, той счастливой общности, какая хотя бы на час, на миг спасала от глубокого внутреннего одиночества. У цыган он находит забвение — иллюзию единой, слитной души. Их песни окунают в волны дружества, растепления, всеобщей любви, вызывают в мир что-то до того подлинное и живое, чему и имени в языке нашем нет.

И тут выясняется глубинный контрапункт, два скрытых полюса в композиции пьесы. «Гений» Александров несет идею гордого одиночества, презрение человека элиты к толпе и проповедует уничтожение себя, самоубийство как высший вызов житейскому бытию. А цыгане, к которым душой прислоняется Федя,— это не салонно-ресторанное блюдо: дети степей, вольной природы, сохранившие еще дыхание степного полынного ветра — в струнном переборе, в складках пестрых платьев цыганок, в увлекательном многоголосье, подхватах, перепадах страстной печали и бешеного веселья... Это слияние с другими людьми, освобождение от томящего одиночества, мгновения чистой любви всех ко всем и какой-то беспричинной, святой радости жизни.

Александров и Федя Протасов — два исхода в протесте против будничной, однообразной, лживой и шаблонной жизни: встать над людьми, над «толпою», лелея свое одиночество и презирая всех, или желать слиться с людьми, почувствовать братство с ними, хотя бы в немногие, высшие мгновения.

К концу 1900 года Толстой оставил работу над пьесой. Но к мыслям о фальшивых претензиях на «сверхчеловеческое» возвращался еще не раз. Злободневность фигуры современного «гения», подсказанной ему Ибсеном, находила себе подтверждение в писаниях кумира новейших философов — Фридриха Ницше. 22 декабря 1900 года за круглым столом в яснополянской гостиной Толстой читал своим гостям вслух книгу «Так говорил Заратустра» и отпускал по ходу чтения недвусмысленные замечания. А спустя несколько дней записал о Ницше в дневнике: «...вполне убедился, что он был совершенно сумасшедший не в метафор<ическом> смысле, а в прямом, самом точном: бессвязность, перескакивание с одной мысли на другую, сравнение без указаний того, что сравнивается, начала мыслей без конца, перепрыгивание с одной мысли на

другую по контрасту или созвучию и все на фоне пункта сумасшествия — idée fixe о том, что, отрицая все высшие основы челов<еческой> жизни и мысли, он доказывает свою сверхчеловеческую гениальн<ость>»[1].

Удивительно, но к той поре, когда Толстой заносил в дневник эти строки, «гений» Александров был уже написан им. А впрочем, что тут удивительного? Художественный образ — всегда концентрация многих «веяний» жизни, и конкретный полемический повод к появлению на свет тут не самое главное.

Главное же — присущее натуре Толстого, а не только его рассудку, демократическое чувство, последовательное в своем добром, братском, сочувственном отношении к другим людям, и прежде всего тем, кого принято называть «простыми людьми», народом. И неизменно насмешливое отношение к претензиям элитарности в общественном быту и культуре, самовластию «сверхчеловеков», «гениев».

В пьесе Толстого «гений» — эпизодическое лицо.

1978

ЗАВЕЩАНИЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО

(«Хаджи-Мурат»)

1

Июльским утром 1910 года Толстой оседлал свою лошадь и выехал из усадьбы по дороге к деревеньке Грумант. Это было за три месяца до смерти. В Ясной Поляне думали, что Лев Николаевич отправился на обычную верховую прогулку, а он, отъехав версты две, поднялся на пригорок и, приметный издали в своей белой панаме, стал дожидаться кого-то... Когда трое молодых людей верхами прибыли на место встречи, Толстой тронул лошадь и вместе со своими спутниками выехал на лесную дорогу; потом круто свернул в глухую чащу. По лесу ехали молча, осторожно раздвигая ветви, пока Толстой не остановился у боль-

[1] Запись 29 декабря 1900 г.//Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 54. С. 77.

шого пня. На этом пне в присутствии трех свидетелей было составлено последнее завещание Толстого — о нем не должна была знать даже собственная семья.

В завещании было сказано, кому поручить разбор бумаг, кто унаследует право издания его произведений и т. п. Но ничего не было сказано о том, что завещает Толстой литературе, что наказывает в ней хранить и беречь, какова его «последняя воля» художника.

Оставшаяся в рукописи и изданная два года спустя после смерти Толстого повесть «Хаджи-Мурат» стала таким *художественным завещанием.* Толстой работал над ней долго, с мучительной жаждой совершенства и все-таки не считал свою работу законченной. Многое важное, что узнал и открыл он в словесном искусстве, что понял и заново оценил он на склоне лет в самой жизни, дорогие ему образы, звуки и краски — все вобрала в себя эта небольшая повесть, написанная сжато и крепко, со свежей, не стариковской силой и бережливой, нерасточительной мудростью.

2

Сюжет «Хаджи-Мурата» пришел к Толстому из лет его молодости. Служа юнкером в кавказской армии под началом князя Барятинского, упоминание о котором читатель найдет в повести, Толстой писал 23 декабря 1851 года в письме к брату: «Ежели захочешь щегольнуть известиями с Кавказа, то можешь рассказывать, что второе лицо после Шамиля, некто Хаджи-Мурат, на днях передался русскому правительству. Это был первый лихач (джигит) и молодец во всей Чечне, а сделал подлость».

Судя по этому письму, молодой юнкер, узнав о переходе Хаджи-Мурата, не испытал прилива патриотических чувств, сопряженных с такой неожиданной удачей для русской армии. Скорее, его задело нарушение хунзахским наибом неписаного воинского кодекса чести. Недостойный для джигита поступок Толстой сгоряча осудил как заурядное предательство.

Но пройдет всего несколько недель, и неожиданный побег, а потом трагическая гибель горского героя бросят иной свет на его фигуру. И Толстой не раз еще задумается о нем, не раз за долгую свою жизнь вер-

нется воспоминанием к этой красивой и странной судьбе, прежде чем решится наконец рассказать о ней.

Начиная в 1896 году работу над повестью о Хаджи-Мурате, Толстой едва ли помнил о своем давнишнем письме к брату. Само имя Хаджи-Мурата успело уже к тому времени стать легендой. Полстолетия отделяли события кавказской войны от поры создания повести, и автор почел необходимым отнестись к этому сюжету как к отстоявшемуся и закрепленному историей прошлому.

Будто вспомнив годы работы над «Войной и миром», Толстой погружается в изучение документов эпохи, военно-исторических трудов, пользуется любым случаем узнать что-то новое о Хаджи-Мурате. Он интересуется материалами тифлисских архивов, просит В. В. Стасова прислать ему из Петербурга книги по истории, географии и этнографии Аварии, пытается получить документы с резолюциями Николая I времен кавказской кампании, забрасывает в письмах вопросами жену войскового начальника в Нухе — А. А. Корганову, в доме которой жил перед побегом Хаджи-Мурат.

Его вопросы поражают своей детальностью. Ему непременно хочется знать, был ли сад при доме, из которого бежал Хаджи-Мурат, какой масти были лошади, были ли ружья у мюридов и т. п.

В поисках исторических и бытовых подробностей Толстой перечитывает записки участников кавказской войны, критически сравнивает их, отбрасывая то, что кажется ему надуманным и ложным, и устанавливает правдоподобную версию событий. Автора воспоминаний, наиболее им ценимых, генерал-майора В. А. Полторацкого Толстой делает даже одним из героев повести.

Исследователи установили, что из двадцати пяти глав «Хаджи-Мурата» — двенадцать, полностью или частично, построены на исторических и мемуарных источниках. Тут и рассказ Хаджи-Мурата о себе, с небольшими изменениями заимствованный из журнала «Русская старина», и подлинное письмо Воронцова военному министру Чернышеву, и целые эпизоды из записок Полторацкого... Исторические лица, подлинные документы.

Это сообщение может обескуражить. Ведь, читая

повесть, мы любуемся живой естественностью ее построения, полным слиянием в нашем воображении вымышленных и реально существовавших лиц и не замечаем какой-либо скованности, принудительности исторического комментария.

Случайно ли, что в своей последней работе Толстой старается как можно меньше домысливать и выдумывать? Нет, он хочет исследовать прошлое как хронограф, чтобы затем восстановить психологию времени и лиц как художник. Для автора «Хаджи-Мурата» не существует прямой розни между исторической и художественной правдой: он заставляет говорить языком поэзии факты и документы, а поэтический вымысел — воспринимать как невыдуманный факт.

Но было бы слишком узким видеть в «Хаджи-Мурате» историческую повесть. Повествуя о малом эпизоде истории, Толстой говорит с нами о минувшем и нынешнем, о жизни и смерти, о людях и о себе. В характере и судьбе Хаджи-Мурата для него не иллюстрация к забытой странице прошлого, но нечто большее — частица собственной судьбы, попытка художественно выразить свое понимание жизни.

3

Испытывая стойкую неприязнь к сложившимся шаблонам литературной формы, Толстой высмеивал беллетристов, начинавших повествование традиционным пейзажем: «Было раннее утро...» «Я больше не могу читать...— говорил он.— Мне хочется спать. Больше нельзя описывать природу» .

И вдруг — «Хаджи-Мурат» начат пейзажем!

Правда, это не совсем обычный пейзаж. Не тот, что служит романисту как некое поэтическое украшение, позволяющее взять разбег для рассказа и удобным образом ввести читателя в обстановку событий. Нет, это пейзаж-рассуждение, даже пейзаж-исповедь. Разрушая привычную условность повествовательной формы, Толстой рассказывает, как родился у него замысел повести, отчего вдруг вспомнилась ему эта «давнишняя кавказская история», когда он однажды возвращался с прогулки домой полями.

Толстой вступает в страну воспоминаний молодо-

сти, шагнув туда — без порога — из сегодняшней своей жизни, от свежего впечатления, отмеченного наспех несколькими строчками в дневнике.

И в самом деле, в дневнике 1896 года сохранилась такая запись — первое зернышко, из которого росла повесть:

«Вчера иду по передвоенному черноземному пару. Пока глаз окинет, ничего, кроме черной земли,— ни одной зеленой травки. И вот на краю пыльной серой дороги куст татарина (репья), три отростка: один сломан, и белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в серединке краснеется.— Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее».

Случайное созвучие — репей-татарин и «татарин» Хаджи-Мурат — вызвало к жизни давнее воспоминание и закрепило поразившую Толстого мысль — о силе сопротивления смерти, сходной в природе и в человеке. Вот почему беглый дневниковый набросок, пройдя через десятки черновых редакций, не затеряется и в окончательном тексте. Он обретет лишь живое полнозвучие, художественную законченность.

Прежде чем показать нам во вступлении к повести грязный, переломанный и упорно сопротивляющийся смерти куст «татарина», Толстой распахнет перед нами картину цветущего летнего луга, заставит с необыкновенной силой пережить радость от созерцания бесхитростной красы полевых цветов — розовой кашки, васильков, повилики и еще нетронутого, в полном цвете, малинового репья.

Непосредственное счастье жить, радоваться солнцу, траве, природе — это чувство, переполнявшее молодого Оленина в «Казаках», случалось, с непрошеной силой оживало в старике Толстом во время его одиноких прогулок в окрестностях Ясной Поляны. Рассудочный голос понуждал иной раз Толстого откладывать перо в досаде на «глупого Хаджи-Мурата», отвлекавшего его от трудов, связанных с проповедью нового вероучения. И тем не менее повесть писалась, и писал ее человек, из дневника которого мы знаем, что он мог, выйдя вечером за старый лесной Заказ,

ни с того ни с сего заплакать вдруг «от радости благодарной — за жизнь».

Рассказу о вольном, естественном человеке Хаджи-Мурате, о дикой красоте его натуры и силе жизни в нем не зря предпосланы эти две удивительные страницы.

Во всем сущем в природе, во всем, что растет, зреет, цветет — видит Толстой эту неискоренимую силу жизни. Его особенно трогает и радует не садовая — в куртинах и газонах — подстриженная и ухоженная красота, а сурепка, васильки, подорожник — «с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом...». Не знаю, кто еще сумел бы так пристально взглянуть и так нежно сказать об этой едва ли не самой бедной и непритязательной из растущих по пыльным обочинам трав.

Толстой открывает высокую поэзию там, где было, казалось, царство низкой прозы, непоэтических предметов и явлений. В описании черного пара и чудом уцелевшего, смятого и раздавленного куста репья звучит необыкновенно чистая поэтическая нота.

Здесь сгусток того непосредственного, простого и высокого восприятия жизни, какое объединяет для Толстого прошлое, несущее сладкую тень воспоминания, и настоящее — с его раздумьями и болью, мучительной мыслью о смерти; что ставит рядом молодого юнкера, который охотился с дедом Епишкой на фазанов и сгоряча написал брату, что Хаджи-Мурат сделал подлость, перейдя к русским,— и Толстого, думавшего и передумавшего многое, ходившего за плугом, писавшего обличительные главы «Воскресения», враждовавшего с царем.

Рассказ о репье — как радуга над входом в повесть: тут сошлись все основные цвета, все главные мотивы, которые не раз потом отзовутся в действии,— и восхищение вольной красотой природы, и боль от жестокости цивилизаторской миссии человека, и прославление силы сопротивления, силы жизни, неизменно и вопреки всему торжествующей на земле.

4

Мы называем «Хаджи-Мурата» *повестью,* в сущности, условно. Сам Толстой избежал какого-либо

жанрового обозначения. Кто-то из критиков первым назвал так «Хаджи-Мурата», потом это закрепила традиция. По отношению к небольшой по объему вещи слово «повесть» как-то привычнее выговаривать: трудно представить себе роман столь сжатый и краткий.

Между тем по охвату событий, разнообразию мотивов, лиц, по самым приемам построения «Хаджи-Мурат», пожалуй, скорее роман, чем повесть.

В чем же тогда секрет этой поразительно емкой и легкой постройки?

Закутанный в бурку Хаджи-Мурат въезжает в аул Макхет — и сразу круто завязывается действие. Сейчас он пошлет Бату — брата хозяина, приютившего его в своей сакле,— с запиской к русским, в которой будет сказано о намерении Хаджи-Мурата перейти на их сторону. А пока мы осматриваемся в сакле, где по чисто выбеленным стенам висят большие тазы и оружие, где бесшумно скользят женщины в шароварах, внося подушки для гостей, и глуховатый старик похваливает свой мед, угощая Хаджи-Мурата. Мы приглядываемся к опасному гостю, воздержанному в еде и в речах, настороженному, готовому по первой тревоге, как кошка, вскочить на ноги, и к его мюридам — и сами незаметно оказываемся вовлеченными в натуральный, без экзотики, быт чеченского немирно́го аула.

Но едва читатель освоился с героями и обстановкой, автор как бы забывает о них и начинает рассказ совсем об ином. Во второй главе — мы среди солдат, посланных в секрет. Веселый и справный Авдеев, «прокурат малый», налаживает трубочку, и солдаты тайком покуривают, не спеша переговариваются между собой — о близких, о родной деревне, о ротном, который нечист на руку... Это целый самостоятельный мир со своими интересами, бедами, предрассудками, столь мало схожий с миром горской сакли.

В конце этой главы появится лазутчик с запиской от Хаджи-Мурата, и тонкая нить сюжета протянется от сакли Садо к солдатам в секрете. Но пока лазутчика поведут в крепость, автор в третьей главе откроет занавес над новым обособленным миром. В доме полкового командира Воронцова-младшего играют при свечах в карты, шутят, пьют шампанское — сам

князь, его красавица жена, ротный командир Полторацкий; во всем разлита атмосфера удобства, сытости, легкого флирта, приятного самодовольства...

Действие движется с разных сторон, течет тремя рукавами и лишь в пятой главе сольется в одном событии, где близко соприкоснутся судьбы солдата Авдеева, Полторацкого, Воронцова и Хаджи-Мурата, чтобы затем вновь разойтись далеко в стороны. Но между тремя «мирами» уже обозначилась взаимная связь.

Известно, что молодой Толстой поразил своих читателей открытиями в области тайной внутренней жизни человека, «диалектикой души» в характерах. В зрелую пору он совершил другое не менее важное художественное открытие — его можно назвать «диалектикой событий» в сюжете.

Могучая река жизни несет у Толстого самых разных героев, и иногда, сами того не подозревая, они оказываются тесно связанными, «сцепленными» между собою событиями и поступками, связь которых на поверхности почти не заметна, не видна. Отметив это, как своего рода закон, еще в эпилоге «Войны и мира», Толстой-художник в последние годы особенно интересовался тем, как действия отдельных людей соединяются в объективную картину жизни. И, приглушая традиционную опору фабулы — знакомство и непосредственные отношения лиц,— он нашел новый способ сцепления событий.

Веселый, беспечный, скучающий в крепости офицер Полторацкий захочет отличиться и затеет нелепую перестрелку, в которой убьют Петруху Авдеева. Где-то в далекой деревне, узнав об этом, завоет о нем, любимом сыне и лучшем работнике в семье, старая мать. А тем временем в Тифлис пойдет хвастливая реляция о том, что русские солдаты героически отбили атаку горцев, понеся минимальные потери. Это донесение, в числе других подобных же, будет использовано в докладе царю и послужит основой для новых державных предначертаний.

И вот ведь что примечательно — добродушный и легкомысленный Полторацкий вовсе не желает беды семье Петрухи, а царь, понятно, и ведать не ведает о гибели какого-то солдата Авдеева, но все они оказываются оплетены общей паутиной зла. Так художник

учит нас понимать жизнь в ее целом: видеть причины и следствия, узнавать концы и начала.

Толстой приучает читателя вглядываться даже в самые малые подробности, приоткрывающие нам тайную логику жизни. Солдаты в секрете осуждают ротного, который «залез в ящик», иначе сказать, попользовался казной,— и добряк Авдеев защищает его, уверяя, что ротный «офицер хороший» и деньги вернет. В следующей главе мы встречаем ротного командира Полторацкого за ломберным столом в доме Воронцовых и понимаем, что это именно он попользовался солдатским жалованьем. А случилось это, как легко догадаться, потому, что, заглядываясь на красивые белые руки Марьи Васильевны, молодой офицер чаще, чем нужно, проигрывал в карты. Все это прямо не сказано у Толстого, но мы уже ориентируемся в этом созданном для нас художником мире, как в своем, угадываем отклики, отражения, последствия событий и поступков; мы сами на время поселены здесь и чувствуем этот мир обжитым, знакомым.

А автор все расширяет поле наблюдения. В первой половине повести — будто круги расходятся от известия о переходе чеченского наиба: от солдата Авдеева, первым встретившего лазутчика, к Воронцову-младшему, дальше — к генералу Меллеру-Закомельскому, затем к главнокомандующему Воронцову, потом к военному министру и, наконец, к царю. В «Хаджи-Мурате» сакля, изба и дворец — звенья одной цепи. Такая композиция позволяет дать разные разрезы, разные пласты, разные горизонты жизни — от солдата и до царя. Толстовская «диалектика событий» вскрывает дальние связи и обнажает контрасты.

Толстой исходил из того, что общество по природе своей единый организм и все люди, как светила в мироздании, подчинены законам взаимного притяжения и отталкивания. А раз так, то хищные и несправедливые притязания одних немедленно отражаются на других, заставляют их мучиться и бедствовать, ложатся на их плечи. И Толстой страстно обличает мир «богатых и властвующих», все, что мешает людям жить единой семьей, по-братски.

Философия Толстого утопична, противоречива, но его ощущение мира как целого, сопоставимого в разных своих горизонтах и мучительного в своих контра-

стах, стало едва ли не самым важным завоеванием позднего реализма писателя, частью его художественного завещания.

5

Высокий трагизм судьбы Хаджи-Мурата невозможно понять вне сравнения двух главных соперников, между которыми он метался и от распри которых погиб,— Николая I и Шамиля, «двух полюсов властного абсолютизма — азиатского и европейского».

Толстой заранее отказывается от попытки рассмотреть вопрос о войне с горцами строго исторически. Он не претендует на то, чтобы определить меру прогрессивности присоединения Кавказа к России или, напротив, меру законности национального сопротивления царизму, хотя душою сочувствует горцам. Его больше интересует иное.

Толстой — противник всякой деспотической власти, и он хочет показать ее враждебность всему естественному, природному, живому.

Во дворце Николая I с той самой минуты, как самодовольный флигель-адъютант, ступающий так плавно, «что полный стакан воды, поставленный на голову, не пролился бы», беззвучно отворяет двери, мы погружаемся в атмосферу немоты, безжизненности и фальши. Огромная фигура самодержца с большим перетянутым животом, длинным белым лицом и тусклым взглядом наводит трепет на окружающих. Ему приятен ужас, который он возбуждает в людях: он видит в этом отражение могущества своей власти. С беспощадным психологическим искусством Толстой показывает, что Николай, как и все люди, обладающие неограниченной властью, относит преимущества своего положения к достоинствам своей личности. Он склонен считать себя необыкновенным, великим человеком и лишь потому — великим государем. Вот отчего самые льстивые похвалы не кажутся ему чрезмерными, и он полностью теряет контроль над реальностью.

Слушая министра Чернышева, который льстиво истолковывает выход Хаджи-Мурата как следствие выигрышного плана медленного оттеснения горцев, предложенного государем, Николай испытывает сладкое

чувство удовлетворения собой. Ему никто не посмел бы напомнить, что им-то как раз был предложен провалившийся план решительного захвата резиденции Шамиля. Он не хочет вникать в эти противоречия, он приписывает себе тот из планов, который оказывается удачнее, и начисто забывает о том, который терпит провал.

Толстой отказывается видеть за всем этим какую-либо хитрость или лукавство. Просто тут действует типовая психология деспотизма, своего рода сумасшествие власти. Николай искренне не замечает противоречий в своих решениях и поступках, не сверяется с логикой, в твердой уверенности, что самые бессмысленные и нелепые распоряжения становятся «и осмысленны, и справедливы, и согласны между собой только потому, что он их делал».

Николай сам верит и других заставляет верить в некое наитие, внутренний голос, диктующий ему поступки государственной мудрости. В действительности же важные решения принимаются им часто по прихоти минутного настроения. Дурное расположение духа государя, усталость и недовольство собой после ночного похождения в маскараде с молоденькой дочерью шведки-гувернантки решают среди прочих дел и судьбу Хаджи-Мурата.

Тень всесильного деспотизма с его безмерным тщеславием и жестокостью вновь возникает перед нами, когда мы читаем главу, посвященную возвращению Шамиля с битвы и встрече его в ауле Ведено.

Въезжающий под приветственные крики и пальбу имам важно восседает на коне, стараясь сохранить во всем «то самое впечатление величия, которое он желал и умел производить в народе». Шамиль с его рыжей бородой, маленькими глазками и каменным, совершенно неподвижным выражением лица заботится о своем величии точно так же, как и русский самодержец. Так же, как Николай на своем выходе, он торжественно минует раздвигающиеся ряды просителей и придворных, так же, как Николай, нехотя отдает время молитве и так же, как Николай, холодно приговаривает людей к смерти. Не чуждый уловок актерства — и это мы тоже только что видели в Николае,— он, прикрывая глаза, слушает голос пророка, прежде чем произнести перед советниками свой суд.

Дело Хаджи-Мурата он, как и Николай, решает среди иных дел, сосредоточенный на одном желании — скорее проникнуть в комнату любимой жены Аминет. Как поразительно однообразны эти нравы, вожделения и уловки великих мира сего!

Хаджи-Мурат у Толстого поставлен перед необходимостью выбора между Шамилем и Николаем. Но такой выбор ему не нужен. Мятежник по натуре, он хотел бы жить сам по себе, быть вольной птицей и ни перед кем не клонить головы. Толстой намеренно приглушает мотив борьбы за власть между Хаджи-Муратом и Шамилем, желая в более «чистом» виде передать поэзию горской вольницы.

Не обречен ли в таком случае Хаджи-Мурат с самого начала — решительно и безысходно? Само его положение меж двух огней заранее чревато трагедией — и он идет ей навстречу, зная, что ни на той, ни на другой из враждующих сторон он не найдет защиты: его гибель предрешена.

И это впечатление обреченности автор сгущает тем, что, подобно прорицаниям хора в греческой трагедии, не только не скрывает судьбу, уготованную герою, но дважды предупреждает нас о трагической развязке: в первый раз — глухо, рассказывая о погибающем репье, и второй — в пронзительной по силе впечатления сцене, когда казак при свете месяца вынимает из мешка и показывает Бутлеру и Марье Дмитриевне отрубленную голову.

6

Можно ли жалеть Хаджи-Мурата, этого разбойника, загубившего столько душ? Надо ли страдать о нем, перешедшем к врагам своего народа — русским, а потом вероломно бежавшем от них?

А между тем Хаджи-Мурат определенно нравится автору, не может не нравиться — и мы разделяем с ним это чувство. Независимый, сильный, ловкий — настоящее дитя гор, он восхищает нас своей душевной цельностью и чистотой. Одно, что смущает в нем Толстого,— это «обман веры», фанатизм принятого им «закона», идея «кровомщения», которой он одержим. Но автор все готов простить ему за его неожиданную доверчивость, открытость и простоту.

При первом взгляде на Хаджи-Мурата Полторацкий, ожидавший встретить мрачного, жестокого человека, поражен «детским добродушием» его улыбки, разрушающей всякую натянутость и затаенную враждебность. С этим страшным горцем в одну минуту можно почувствовать себя давним приятелем. Толстому нужно, чтобы мы запомнили это выражение Хаджи-Мурата, отмечающее, быть может, самое главное в нем. С той же детской доброй улыбкой слушает он, склонив набок голову, как звонит брегет, подаренный ему Воронцовым. И — какая ошеломляющая подробность! — то же беззащитное детское выражение сохраняют посиневшие губы отрубленной головы Хаджи-Мурата.

Детское для Толстого — это приют всего натурального, естественного, неиспорченного в фальшивом мире современной ему цивилизации. В уста Хан-Магомы автор вкладывает прямое сожаление об ушедшей патриархальной жизни, «золотом веке», который остался позади. «Старики говорили: тогда все люди жили как святые — не курили, не пили, не пропускали молитвы, обиды прощали друг другу...»

Тут есть, пожалуй, оттенок назидательности. Но Хаджи-Мурат не загримированный толстовец, мораль его стихийна. Правда, он с некоторым недоумением смотрит на то, как в большой освещенной зале на вечере у Воронцовых полуобнаженные женщины кружатся в объятиях мужчин в ярких мундирах, а у буфета суетятся лакеи, разливая шампанское, но не осуждает этого прямо и лишь сдержанно замечает, что «у них этого нет». Тут не голос христианской нравственности; просто весь образ жизни Хаджи-Мурата и его соплеменников заставляет подозревать здесь что-то, с чем не в ладу душа.

Призрак Петербурга с его нездоровой жизнью, чиновной и бюрократической скукой, с его роскошными и утомительными развлечениями время от времени в разных отражениях возникает в книге. Молодой офицер Бутлер, бросивший гвардию и очутившийся в этом диком краю, радуется освобождению от давившего его кошмара столичной жизни — карточных долгов, прокуренных комнат, постоянного ощущения головной боли... Петербургский «климат» сохраняется здесь разве что в канцелярии и покоях Воронцова. Толстой

вкладывает в это немало личного пристрастия. Автору «Воскресения» и «Смерти Ивана Ильича» душно подолгу оставаться воображением в сером мире канцелярий, судов, сенатов, гостиных, и он переносится памятью молодых лет в горы, где с визгом пролетают на мохнатых кавказских лошадках нукеры, где вольно дышится, где люди отстаивают свою свободу и где само небо кажется выше над головой.

И пусть Хаджи-Мурат обречен, его внутреннее превосходство над скучным «петербургским» миром неоспоримо. Когда к нему в Нуху является чиновник из Тифлиса, толстенький статский советник Кириллов, чтобы отсчитать ему жалованье, а заодно выведать что-нибудь для донесения по начальству, Хаджи-Мурат, рассердившись, неожиданно хлопает его по плеши. Этот неучтивый и даже вовсе дикий поступок вызывает у нас сочувственную улыбку: поделом тебе, канцелярская крыса, не шути с огнем!

И, унизив так решительно казенную прозу, Толстой овевает подлинной поэзией последние часы жизни Хаджи-Мурата. Соловьиная ночь в Нухе, далекие воспоминания детства, видение склонившейся над ним матери, сложенная ею песня — все это опять возвращает нас к тому единению природного и детского, что помогает лучше понять Хаджи-Мурата и сердцем пожалеть его. Пожалеть так, как жалеет о нем Марья Дмитриевна, которой Толстой дал сказать, быть может, самые важные слова в повести.

7

Задумывая Марью Дмитриевну, Толстой вспоминал Машу Миронову из «Капитанской дочки» — об этом прямо говорится в черновиках повести. Самый быт добродушного и недалекого воинского начальника Ивана Матвеевича и его невенчанной подруги Марьи Дмитриевны, быт маленькой русской крепостицы напоминает роман Пушкина. Вспомним хотя бы первый приезд Хаджи-Мурата, заставший хозяев врасплох: Иван Матвеевич мирно дремлет, Марья Дмитриевна раскатывает тесто на кухне, и денщиков не докличешься... Но есть нечто другое, более важное, заставляющее вспомнить о «Капитанской дочке»,— тень тайной симпатии к мрачному разбойнику и «ба-

сурману» Пугачеву напоминает чувство, которое невольно вызывает и Хаджи-Мурат.

Какая-то связь сердец возникает между Хаджи-Муратом и Марьей Дмитриевной. Она нравится ему за ее «простоту» и «красоту». А он кажется ей «обходительным, умным, справедливым». Марья Дмитриевна жалеет его по-бабьи, просто и ласково, искренне желает ему выручить семью, и Хаджи-Мурат благодарно отзывается на это человеческое тепло.

Вот почему так ужасна для Марьи Дмитриевны встреча с мертвым Хаджи-Муратом.

«— То же со всеми может быть,— сказал Бутлер, не зная, что говорить.— На то война.

— Война! — вскрикнула Марья Дмитриевна.— Какая война? Живорезы, вот и все».

Сам Бутлер огорчен и растерян. Братские, дружеские чувства соединяли и его с Хаджи-Муратом. Но он не решился бы сказать тех слов, что с отчаяния вырвались у Марьи Дмитриевны. Для Бутлера не изжита еще та «поэзия войны», которая ей кажется насквозь ложной. Он еще инстинктивно держится за свое прежнее представление о войне, как об испытании личной храбрости, средстве отличиться и заслужить награды и уважение товарищей. И старается не думать о реальности войны — о крови, страданиях, смерти.

Толстой последовательно развенчивает поэтическое представление о войне. «Веселый, бодрящий треск ружей», «красиво расходившиеся дымки» — первые впечатления легкомысленного Полторацкого, решившего развлечься и устроить такое сражение, «что прелесть!». Для него и в самом деле все кончается благополучно, а солдат Авдеев в мученьях погибает в госпитале.

С той же веселой беззаботностью отправляется в набег на аул, где живет семья Садо, молодой Бутлер. Он испытывает бодрое чувство радости жизни и гордится своей храбростью, но, по существу, то, что происходит, бессмысленно и ужасно. Аул грабят и поджигают, будто дело делают; завтракают, выпивают вблизи горящих саклей и с песней возвращаются обратно в крепость, щи хлебать. «Все вы живорезы»,— вспоминаешь слова Марьи Дмитриевны.

Война бессмысленна и жестока, а людям, простым

людям, свойственно жить по-братски. Войну между собою ведут русский царь и Шамиль, страдает же деревня Петрухи Авдеева, страдает аул Садо.

Гибель Хаджи-Мурата и солдата Авдеева внутренне сопоставлены и как бы уравновешены в повести.

Провожая чеченских лазутчиков к крепости, Авдеев бахвалился, играя штыком: «Пырну разок — и пар вон». Но по дороге разговорился с «гололобыми» о семье, о детишках и удивился, какие они «ребята хорошие»: «Право, совсем как российские». Вскоре пуля одного из таких «гололобых» убьет Авдеева.

У Хаджи-Мурата тоже есть теперь друзья среди русских, есть Бутлер и Марья Дмитриевна, но, пытаясь уйти в горы, он устраивает жестокую перестрелку с конвоем. Жалко убитого им Назарова, храбреца и молодца, кормившего большую семью; жалко Петракова, обратившего молодое лицо к небу и, как рыба всхлипывая, умиравшего. И мы не строим иллюзий: окажись здесь Авдеев или Бутлер — их судьба была бы такая же.

Но, вопреки всему, у нас не возникает мстительного чувства, и не желаешь удачи погоне за Хаджи-Муратом, а с горьким сожалением еще и еще раз вместе с Марьей Дмитриевной повторяешь: «Какая война? Живорезы, вот и все».

Воинственная поэзия развенчана. Вместо нее — ужас войны.

8

Гибель Хаджи-Мурата ужасна. И все-таки, читая о его конце, чувствуешь все его отличие от смерти Авдеева. Авдеев умирает покорно, по-христиански, со свечой в руках и словами прощения. Толстой сам мечтал умереть так — тихо и смиренно отойти в иной мир. Но отчего тогда с такой силой сочувствия изобразил он яростное сопротивление Хаджи-Мурата?

В израненном и измученном Хаджи-Мурате бунтует естество, природа, жизнь, бунтует и не дается смерти. Он бьется до последнего, затыкая раны ватой из бешмета, бьется в одиночку, пока, «как подкошенный репей», не падает лицом вниз.

Толстой проповедовал кротость, но кротким никог-

да не был и по себе знал цену героического стоицизма.

Хаджи-Мурату тяжело расставаться с жизнью, и за самой смертью его чувствуешь бесконечную привлекательность живого, вольного мира, из которого так трудно уходить,— этих родных гор, долин, свежего воздуха, бодрости утра, соловьев, запевших тотчас как умолкли выстрелы.

Жизнь во всем ее соблазне, разнообразии, подвижности, жизнь на сто голосов звала Толстого-художника. Завещание, составленное в Яснополянской засеке за три месяца до смерти, не расскажет нам об этом. Не расскажет оно и о том, в чем секрет толстовского искусства, этой поразительной связи характеров и событий, сопряжения большой истории народа и «малой истории» человеческой души, эпической широты картин и благородного лаконизма. Да и не лишнее ли ждать всего этого от формальной бумаги?

Но вот мы читаем «Хаджи-Мурата» и, в каждой строчке слыша голос живого Толстого, узнаем то главное, что он завещал нам: ненависть к войне и деспотизму, жизнелюбие, искренность, нераздельность правды жизни с правдой искусства.

1964


ЧЕХОВ

РОДНОМУ ГОРОДУ — И МИРУ

Кто не знает афоризма Гете: чтобы понять поэта, надо побывать на его родине?

Это верно не только по отношению к стране в целом, говорящей на языке, какой прославил поэт. Это верно и в более узком смысле, в применении к тому малому уголку земли, окрестности и местности, городской улице или сельскому дому, где ему суждено было явиться на свет.

Чехов родился в Таганроге и прожил в этом городе почти до двадцати лет, чуть меньше половины отмеренного ему жизненного срока. Стало быть, судьба не просто определила Чехову впервые открыть здесь глаза и по-младенчески удивиться миру, но еще и впитать впечатления отрочества и юности, учиться, взрослеть, крепнуть духовно, как бы готовя себя к главному делу жизни.

Гений не выбирает, где ему родиться. Но известно, что воздух и почва иных мест в определенную пору словно благоприятствуют рождению таланта. Странная, но несомненная закономерность: среди плеяды гениев русской литературы XIX века многие жили и творили в столице империи Петербурге, но ни один не рожден вблизи его проспектов и набережных. (Исключение — Александр Блок, но он, пожалуй, уже детище XX столетия.) Родиной большинства корифеев русской литературы стала «старушка» Москва, любившая противопоставлять себя чопорному и скучному чиновному Петербургу; в Москве родились Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Герцен, Островский, Достоевский. Северную столицу обошла и провинция:

Лев Толстой, Тургенев, Бунин — дети усадебной тиши. Наконец, и плодородный юг дал русской литературе в прошлом веке Гоголя, Чехова и Короленко, как в нынешнем Шолохова и Булгакова. Прихоть случая? А может быть, пестрая, живая, не выстроенная по ранжиру, не оторвавшаяся от народного языка и быта, не схваченная бюрократическими крепами жизнь предрасполагает к рождению художника?

Конечно, незаурядной надо признать и осевшую к середине столетия в южном приморском Таганроге, но имевшую прочные российские корни семью родителей Чехова — Евгении Яковлевны и Павла Егоровича. Крепостные крестьяне, имевшие сметку и силу выкупиться из крепостной зависимости, торговцы, гуртовщики, гонявшие скот через несколько губерний,— острогожские и шуйские предки Чехова были людьми крепкими и предприимчивыми; в их жилах текла горячая, молодая кровь, а ум располагал к взвешенности и терпению. Житейский практицизм и деловая хватка неожиданно сочетались в них с нерасчетливостью и поэтичностью.

С изначальных лет на сознание Чехова воздействовал ближайший круг семьи и, кроме отца, матери, талантливые старшие братья. Незаметно, как воздух, каким дышишь, формировал мир его детского сознания и сам южный, зеленый городок на Азовском море с разноплеменной речью итальянцев, греков, армян, украинцев, с мешающимися запахами двух вольных стихий — моря и степи.

Еще недавно в биографиях писателя можно было прочесть о Таганроге нелестные слова как о душном, пыльном, захолустном городке, в котором задыхался молодой Чехов и от скуки которого бежал. Это было правдой, но разве что вполовину, ибо все поэтическое, памятное, вечно притягательное для Чехова в его родном городе понапрасну было погружено в густую тень. В сочинениях писателя нашлось бы достаточно цитат, чтобы представить колыбель его дней какой-то южной вариацией «городка Окурова». Но, если быть справедливым, едва ль не больше можно найти у Чехова и суждений противоположных. Да что там говорить, если, уже прожив большую жизнь и изрядно постранствовав по свету, он не единожды выражал

желание поселиться на склоне лет не в Ницце и не в Ялте, а в Таганроге!

Таганрог вокруг себя и в себе Чехов и любил и ненавидел. Он любил приволье моря, бухту, где ловил бычков, тишину зеленых улиц, теплый, ласковый воздух юга. Любил друзей по гимназии и благоприятелей по возникшей тяге к театру. Любил своих семейных и родню, вроде дядюшки Митрофана Егоровича... Но не любил затхлость узкой среды, торгашеские расчеты отца, заискивание перед богатыми людьми, ощущение сословной «второсортности», приглядевшееся каждодневное унижение достоинства — дома, в гимназии и в церкви.

Однако то, что в годы рано пробудившегося нравственного сознания оскорбляло и мучило Чехова, удалившись и отделившись, стало предметом творчества, вырезалось в фигуры и лица, заблистало комическими красками и было побеждено. Таганрогские обыватели, и в числе их многие соседи и знакомые, были больно задеты юмореской «Свадебный сезон» (первый набросок будущей «Свадьбы»). Им казалось, что Чехов оскорбил их Таганрог, посмеялся над ним, втоптал его в грязь; но он лишь глубже его полюбил, внутренне освободившись от него.

Впечатления, блеснувшие в детстве, согревавшие и ранившие в отрочестве, впервые осмысленные в юности, оставались запасом на всю жизнь. Позднее уже цепко и сознательно работал изощрившийся у писателя аппарат наблюдения, но при этом не потерялось пережитое когда-то со всей впечатлительностью юной души. Можно назвать рассказы, сценки, повести, в которых впрямую или по касательной отразился таганрогский мирок. Это «Брак по расчету», «Надлежащие меры», «Лошадиная фамилия», «Ворон», «Лев и солнце», «Огни», «Ионыч», «Человек в футляре» и др. Мы перечислили те сочинения, где таганрогские мотивы, лица или подробности городского пейзажа неоспоримы и наглядны. Но сколько еще в прозе и драматургии Чехова летучих, не опознанных нами впечатлений его таганрогских лет!

Биографы были бы несправедливы, если бы одними темными красками живописали годы учения Че-

хова, его учителей, гимназию. Пушкинский лицей мы привычно идеализируем, таганрогскую гимназию традиционно черним как оплот «беликовщины». В действительности же это было лучшее по тем временам учебное заведение на юге России. Конечно, разные были учителя, и в большом, со светлыми классами и роскошным актовым залом здании не редкостью были формалистика, зубрежка, наушничество, тяжелый педантизм. Но не гимназия ли дала Чехову те начала знаний, которые сделали его одним из просвещеннейших людей своего времени?

И тем более были бы мы не правы, если бы на основании досадливых высказываний, срывавшихся порой с языка самого Чехова в письмах к братьям и разговорах с друзьями, поспешили осудить отца, Павла Егоровича, с его суровой, иногда и жестокой, с провалами в несправедливость, методой воспитания.

Талантливый самородок, горбом выбивавшийся из низов, Павел Егорович сам прошел жестокую школу жизни. В согласии со своим опытом он хотел подготовить к ней детей, воспитав их в духе скромности, трудолюбия, покорного послушания и строгой верности морали, скрижали которой хранила церковь. Но на беду себе (а нам на счастье) он обладал еще фантазией, вредившей торговым негоциям; был художественно одарен, самобытно умен, внутренне горд и независим, что тоже передалось детям.

Чехов однажды признался литератору В. Тихонову, растроганный его щедрой похвалой: «Меня маленького так мало ласкали, что я теперь, будучи взрослым, принимаю ласки, как нечто непривычное, еще мало пережитое».

Пожалуй, это относится не к одному Павлу Егоровичу, но и к Евгении Яковлевне, вернее сказать, ко всему стилю жизни семьи, пуританскому, лишенному сентиментальности. Нет сомнения, что мать горячо любила Антошеньку, как и других детей. Проявлять же открыто нежные чувства к ним как бы стеснялась, не решалась. Но этот дефицит ласки, этот ущерб в демонстрации родительских эмоций, не помог ли он Чехову воспитать в себе ту благородную сдержанность, немногословность, строгую скупость в изъяснении

чувств (при редких прорывах яркой лирики), которая подкупает в его прозе?

То, что отец и мать, едва Чехов встал на ноги, оказались под его крылом и, бережно опекаемые им, жили с ним под одной кровлей (отец — до конца дней в Мелихове, мать пережила Антона в Ялте),— прямое свидетельство его глубокой сыновней благодарности. Взяв от них все лучшее, он, не задумываясь, простил им то, от чего горевал в детстве и чего стыдился; он преодолел, переработал это в себе.

Вообще поразительны, если вдуматься, отношения Чехова со своей таганрогской «фамилией». На удивление рано созрели у него принципы человеческой педагогики, отношения к людям, отношения, которые стали потом свойством его искусства. Рядом с ним, в той же семье росли два незаурядно одаренных, но бесхарактерных человека — братья Александр и Николай. В детстве они казались интереснее, ярче Антона, который запомнился кое-кому из сверстников «увальнем с лунообразным лицом». На Александра в гимназические годы Антон в особенности привык смотреть снизу вверх, как на старшего и раньше приобщившегося к столичному литературному миру. Николай же был одарен к живописи, что называется, «милостию божией». Но в конце концов выяснилось, что, талантливый художник, он катастрофически безволен и, увлекаясь все новыми идеями и сюжетами, редко способен завершить начатый труд. А разносторонне даровитый Александр — мучительно самолюбив, в своих же литературных опытах назидательно-сентиментален, «слезоточив». Оба были склонны разбрасываться, и к тому же обоих губил «штоф с водкой», который молодой Чехов, нисколько не пыжась выглядеть в глазах братьев постным праведником, призывал «разбить» ради самоспасения.

Еще в гимназическую пору Антон молчаливо и упрямо отстаивал себя, сопротивляясь деспотизму отца, устраивавшего в доме скандалы из-за пересоленного супа и склонного, как ему представлялось, из самых благих побуждений к подавлению всякого независимого голоса. Павла Егоровича надломило лишь банкротство.

В 1877 — 1879 годах Антон оказался в положении худшем, чем братья: после разорения семьи и бегст-

ва отца в Москву он остался в Таганроге один, чтобы кончить гимназию. Живя среди чужих людей в положении нахлебника, черпая полной мерой житейские унижения, он сознал, что надо воспитать в себе железную волю к труду. Он понял, что никогда нельзя лгать, а начинать надо с того, чтобы не лгать себе. Не обольщаться понапрасну химерами богатства и успеха, как на его глазах много раз обольщался ими отец. Жить своим умом. Не унижаться перед людьми и обстоятельствами, и, если нужно, все претерпеть.

Это была поразительная школа самовоспитания. На ней возросла потом мужественная, жесткая, смягченная порой иронией и лирикой, но лишенная всякой слащавости и обольщений проза Чехова.

Писатель — это не просто дар, это еще и характер. Сдержанный во всем, что касалось его лично, Чехов скупо роняет признания, по которым можно судить, какой внутренней работы и борьбы с собой стоила ему выработка самосознания и творческой воли. Ведь он не считал себя от природы собранным и деятельным человеком и любил пошутить на ту тему, что «лень родилась в 1859 году, то есть на год раньше меня».

Что и говорить, семья Чехова, его наследное окружение были на пять голов выше типовой обывательской среды. И все же, когда Александр писал Антону впоследствии: «Детство отравлено у нас ужасами», по-видимому, он мало преувеличил. Подторговывая в погребке за отца, сгребая с прилавка пятаки и семишники, подвергаясь отцовской порке, вкушая несправедливые подзатыльники, стоя в рваных сапогах на клиросе церкви, Чехов чувствовал себя «маленьким каторжником». Но в нем копилась энергия протеста. Он уже готовился к тому, чтобы из себя «выдавливать по каплям раба». «Что писатели-дворяне брали у природы даром,— написал Чехов Суворину,— то разночинцы покупают ценою молодости». Можно было бы прибавить: и ценою детства, ценою юности.

Таким образом, Чехов имел основания и любить город своего детства и отталкивать память о нем. Долгое время, уже расставшись с Таганрогом, он изжи-

вал следы его влияния, как изживал в своем слоге местные интонации, речения «южно-русского» говора.

Писатель Чехов потому и верил в людей, в возможность их духовной и душевной перестройки, что еще в таганрогские годы, юношей, бегавшим по урокам «за шлагбаум», провел этот опыт на себе. Как и старших братьев, его легко могло начать сносить житейское течение. Антон не стал рабом своих прихотей и искушений, постиг мудрость преодоления собственных слабостей и оттого, вопреки возрасту, сделался как бы старшим в семье. «Кто трудится, кто терпит, тот и старше»,— скажет плотник Костыль в повести «В овраге».

В обывательской таганрогской среде Чехов смолоду растил в себе чувство чести русского демократа-интеллигента: в любых обстоятельствах говорить правду, не предавать, не заискивать перед сильными, не сетовать на невзгоды судьбы. Брать ношу на себя, выполнять долг, сколько сил хватит, и верить в свое призвание. Наверное, не будь это понято еще тогда, в юности, не было бы впоследствии ошеломившей современников поездки Чехова на остров-тюрьму Сахалин, не было бы подвижнической работы врачом Мелиховского участка, не было бы, наконец, во всей его силе и писательского подвига Чехова...

В годы чеховской молодости считалось, что привилегия просветленного интеллигентного сознания — совесть. В этих понятиях воспитывали поколения русского читателя великие старшие современники Чехова — Достоевский и Лев Толстой. Проснувшаяся, пробудившаяся совесть обращала человека к религиозному идеалу.

Веры в бога Чехов в душе своей не находил, а имитировать ее считал бы для себя унизительным. Он не любил каяться, выворачивать «нутро» наизнанку, спускаться в человеческое «подполье». Говорил, что от религии сохранилась в нем разве что любовь к колокольному звону.

Но он верил, что нравственные достоинства человек в силах сохранить и вне религиозной идеи. «Веровать в бога нетрудно,— напишет он в «Рассказе старшего садовника».— В него веровали и инквизито-

ры, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте!» Опору себе Чехов находил в начавшем формироваться у него с юности своеобразном кодексе чести. Понятия о чести пушкинской поры, дворянской эпохи казались архаикой и догорали в последних, чаще всего нелепых и смешных дуэлях. Чехов пытается возродить понятия чести для человека своей эпохи, частного, непридворного человека, демократа-разночинца.

В знаменитом письме брату Николаю Павловичу о том, что такое «воспитанный человек» (март 1886 г.), сполна выразились сложившиеся у Чехова еще в молодые таганрогские годы нравственные убеждения. Письмо 26-летнего Чехова интересно сопоставить с другим образцом эпистолярного поучения, с письмом 23-летнего Пушкина своему младшему брату — оно должно было служить напутствием Льву Сергеевичу при выборе им служебного поприща и вступлении в большой свет и содержало такого рода советы:

«Не суди о людях по собственному сердцу... презирай их самым вежливым образом...

Будь холоден со всеми, фамильярность всегда вредит...

Не проявляй услужливости и обуздывай сердечное расположение, если оно будет тобой овладевать: люди этого не понимают и охотно принимают за угодливость...

Никогда не принимай одолжений... Избегай покровительства, потому что это порабощает и унижает...

Никогда не забывай умышленной обиды, — будь немногословен или вовсе смолчи и никогда не отвечай оскорблением на оскорбление...

Если средства или обстоятельства не позволяют тебе блистать, не старайся скрыть лишений...

Никогда не делай долгов, лучше терпи нужду, поверь, она не так ужасна, как кажется, и во всяком случае она лучше неизбежности вдруг оказаться бесчестным или прослыть таковым» (сентябрь — октябрь 1822 г.).

Нетрудно убедиться, что все эти правила — суть предостережения против коварства и фальшивых ценностей света. По-своему этот «кодекс чести» несомненно благороден. Но исходным в нем, помимо недоверия к людям света, принимающего оттенок общей мизантропии, становятся аристократические правила по-

ведения и лишь косвенно — сами моральные основы личности. Молодому Пушкину претит выглядеть моралистом, и он рассуждает не о том, каким надо быть человеку, но по преимуществу о том, каким следует казаться. По сути, это «онегинская» наука, как укрыть незащищенное, благородное, юное сердце от неизбежных обид светской среды.

Чехов пишет письмо брату, поразительно напоминающее пушкинское и резко отличное от него.

«Воспитанные люди,— пишет Чехов,— по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы...

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, что не увидишь простым глазом...

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии.

5) Они не уничижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие...

6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями...

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его...

8) Они воспитывают в себе эстетику...»

Достоинство человека — вот что берут под защиту и Пушкин и Чехов. Но Пушкин менее всего требует от брата искренности, он призывает обороняться от людей света, их недоброжелательства, зависти, надменности, косых взглядов, неверности в дружбе и любви, готовности оскорбить и унизить.

Пушкин учит *самозащите* личности.

Чехов свои правила обращает к самой этой личности, призывает развить нравственные требования к себе, победить собственные слабости и не слишком судить других.

Чехов учит *самовоспитанию* личности.

«Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но

что такое честь, мы не знаем»,— пишет Чехов в письме к Плещееву. С юных лет, руководимый нравственным инстинктом и исканиями светлого ума, Чехов незаметно выстраивает и создает свой «кодекс чести», сполна выражающийся и в его писательском методе.

Моральная философия Чехова — стоическая, противоположная нетерпению. Но это не пассивность, не бездействие, а чувство долга, основанное на взаимных обязательствах.

Чехов не любил, когда ему лгали. Но он и сам бы не мог солгать.

Чехов не терпел, чтобы его унижали. Он не мог бы унизить и другого.

Чехов не любил, когда при нем жаловались на людей, на судьбу. Он и себя приучил никогда и ни на что не жаловаться.

Строго оглядываясь на себя, Чехов по отношению к другим людям хотел бы быть просто справедливым. Легко сказать «просто», но на это потребны были огромные душевные силы. Он желал угадать в каждом человеке все лучшее в нем, но и на дурное глаза не закрыть. И уж во всяком случае — таково было его жизненное правило — никого не обидеть, не ранить попусту, не задеть лично. Отнестись с доверием к возможной переделке человека, принять во внимание смягчающие вину обстоятельства и т. п. Житейское свойство деликатности, уважения к чужой личности перевоплотилось в художественном методе Чехова в качество справедливого суда по отношению к вымышленным героям.

В своих рассказах и повестях он далек от того, чтобы казнить и миловать, раздавать награды добродетели и клеймить порок. Он хочет рассказать о жизни обычной, какою живут все, исследовать, изучить ее с той объективностью, с какой изучает свой предмет ученый-естественник. А людей показать правдиво, часто со щадящим юмором, по существу же горячо воззвать к тому, чтобы они стали лучше.

Мудрецы античного мира признавали последним и высшим из даров, каким боги могут одарить человека, чувство меры. В мире эстетики — это безупречный вкус, в нравственном мире — непогрешимое чувство справедливости.

С юных лет, что называется «от рожденья», еще

не осознанное, быть может, чувство, но чутье справедливости было присуще Чехову. Впоследствии, когда он стал писателем, современная ему критика не раз упрекала Чехова в бесстрастии, безразличии и умеренности. Как она ошибалась! Умеренность—лишь отвратительная тень божественного дара меры, когда окована страсть, спеленута сила. Бесстрастия страшился, умеренность отталкивал от себя Чехов. Его темперамент скрыт, как готовый полыхнуть огонь под таящими ровный жар угольями. Чехов умеет терпеть и быть стойким, чтобы преодолеть.

За своей спиной Чехов всегда ощущал великую русскую литературу: Толстого, Щедрина, Достоевского. Русский реализм второй половины XIX века дал плеяду художников-первооткрывателей, художников-пророков, страстно взывавших к совести, обращавших горестно-вдохновенное лицо к миру. Чехов — иное осуществление русского художественного гения. Он лишен пророческого воодушевления: не учит, не пугает, не заклинает. Скорее изучает, сравнивает, пытается понять. Поразительная точность и трезвость его реализма открывает путь к самоочищению и национальной самокритике, но без болезненного самобичевания и покаяния. Внесение в жизнь каждого человека, и всего общества в целом, принципа справедливости, действенного и при отсутствии благодати небес религиозного авторитета — одна из коренных идей чеховского творчества.

Перед тем, как покинуть Таганрог 19-летним юношей, Чехов был уже на пороге всего, чем он станет знаменит впоследствии: впереди была пора первых литературных проб и дебютов, победные триумфы Антоши Чехонте в «малой прессе», признание Григоровича и Салтыкова-Щедрина, путь к прославившим его повестям и пьесам. Все это было уже готово в нем, как зеленеющий дуб в желуде, и только ждало проявления себя.

Мечты таганрогского юноши были, правда, довольно скромны и малопритязательны: окончить университет по медицинскому факультету, стать дельным врачом и, если удастся, пойти по стопам старшего брата — попробовать свои литературные силы в юмористических журналах. Он еще не знал, что ему пред-

стоит говорить в родной литературе в полный голос, и его негромкий, смущающийся басок расслышат люди не только в самых дальних концах России, но и на других континентах. Говорить с читателями не годы, не десятилетия, а, пожалуй, века. Говорить, если припомнить гимназические уроки латыни,— urbi et orbi — родному городу и всему миру.

1985

ПРОВАЛ

(К загадкам чеховской «Чайки»)

Стало модой или, по меньшей мере, хорошим тоном в литературоведении говорить о «загадке» того или иного великого творения. Не однажды произносились эти слова и по поводу «Чайки».

В шедеврах несомненного искусства в самом деле не все покоряется привычным методам исследования, основанным на здравом смысле. В поэтическом создании всегда остается нечто трудно уловимое и сокровенное, что относится, быть может, к последней тайне творчества, полное открытие которой было бы равнозначно утрате жизни в шедевре. «Музыку я разъял, как труп...»

Но «загадка» — не тайна. Можно попробовать, при удаче, подобрать к ней ключ или, скорее, некоторые ключи. К «Чайке» их, пожалуй, потребуется целая связка. Пьеса явилась на таком перекрестье надежд, дум, постижений и разочарований Чехова, что удачей следует считать, если приоткроешь хотя бы одну, ведущую к его замыслу и до поры глухо запертую дверь.

* * *

По изображенной среде и материалу «Чайка» — пьеса «литературная». «Литераторов не следует выставлять,— укорял Чехова-драматурга Толстой,— нас очень мало и нами не интересуются»[1].

---

[1] Суворин А. С. Дневник. М.; Пг., 1923. С. 147.

В пьесе и в самом деле «пять пудов любви» и «много разговоров о литературе». Среди героев «Чайки» — два писателя, охотно рассуждающие о своем и чужом творчестве, и две актрисы. (А у актеров то и дело слетают с кончика языка цитаты, реплики, реминисценции из игранных ими пьес.) Удивительно ли, что в «Чайке» цитируются или хотя бы упоминаются произведения Шекспира и Мопассана, Пушкина и Гоголя, Тургенева и Некрасова, Сухово-Кобылина и Дюма.

В написанном почти одновременно «Дяде Ване» по меньшей мере две цитаты из пьес Островского: присловье Анфусы из «Волков и овец»: «Где уж... Куда уж...», и слова Паратова из «Бесприданницы» о барине «с большими усами и малыми способностями», которые припоминает к случаю доктор Астров. В «Чайке» цитат из Островского нет, но в скрытом виде память о великом драматурге в ней присутствует.

В искусстве существует явление, описанное некогда М. О. Гершензоном в его книге «Гольфстрем. (От Гераклита до Пушкина)» (М., 1923). Исследовав образ пламени, «огня» у Пушкина, критик нашел его истоки в древнегреческой философии. Такое сопоставление, даже при огромном числе впечатляющих текстовых параллелей, может показаться натяжкой. Но сама идея не всегда сознаваемого автором тайного, «подводного» влияния и образно-духовной преемственности не должна выглядеть напрасной.

В «Чайке» можно угадать нечто родственное с поздними исканиями А. Н. Островского в таких его пьесах, как «Бесприданница» и «Таланты и поклонники». Природная одаренность и жалкая зависимость от окружения и судьбы, поэтическое призвание и грубое одергиванье жизни, носимая в душе Ларисы и Негиной и не высказанная до конца драма — все это будто готовило в пьесах Островского будущую поэтику Чехова, ожидало ее, предвещало.

И можно ли считать случаем, что первой блестящей истолковательницей роли Нины Заречной стала Вера Федоровна Комиссаржевская, только что перед тем прославившая себя исполнением роли Ларисы в «Бесприданнице»? Было, по-видимому, нечто общее в психологическом складе этих двух героинь.

Напомним, что премьера пьесы Островского на

александринской сцене с участием Комиссаржевской состоялась 17 сентября 1896 года. Прежде, еще при жизни драматурга, эту роль играли без заметного успеха даже такие замечательные актрисы Малого театра, как Гликерия Федотова и Мария Ермолова. Есть такие роли, которые как бы ждут для себя, по слову Гоголя, «полного воплощения в плоть», момента, когда они совпадут с токами времени и актерами новой индивидуальности, нового душевного стиля.

Комиссаржевская вдохновенно передавала трепетную нервную чуткость, артистизм и ранимость души Ларисы Огудаловой, и это было переворотом в трактовке образа: ее ожидал триумф. На следующее утро после премьеры «Бесприданницы» Комиссаржевская, как писали критики, «проснулась другой актрисой». Но и Островский, которого поспешили забыть в первое десятилетие по его смерти и считали чем-то отжившим, устаревшим, в сознании публики и рецензентов родился как другой драматург.

А ровно через месяц, день в день, 17 октября 1896 года на той же александринской сцене Комиссаржевской предстояло всего с нескольких репетиций сыграть Нину Заречную — перед этим от роли отказалась М. Г. Савина. Несомненно, актерское воображение Комиссаржевской в эту пору еще было захвачено Ларисой Островского, которую она с успехом продолжала играть. И даже то знаменательное совпадение, что имя Лариса по-гречески означало «чайка», не могло быть безразличным для ее артистической души. Побывавший на репетициях Чехов находил, что Комиссаржевская играет Нину «изумительно». И нам не все равно, что она готовила эту роль еще будучи под обаянием образа Ларисы Огудаловой.

* * *

17 октября 1896 года пьесу «Чайка» в Александринке ожидал, как известно, скандальный провал. Он был тем больнее пережит Чеховым, что автор, обычно не склонный к самообольщениям, менее всего его ожидал. Марию Павловну и Лику Мизинову он звал в Петербург, заранее обещая им места в ложе. В театре вообще ожидалось полно знакомых. Соседнюю ложу должен был занимать Потапенко с женой, к ко-

торой он вернулся после неудачного, драматичного романа с Ликой. В партере сидела Лидия Авилова. Это был удивительный съезд людей, среди которых позднейшие исследователи будут искать прототипы героев «Чайки». Но автору и этого было мало. Своего двоюродного брата Г. М. Чехова он заблаговременно приглашал приехать в Петербург на премьеру, предупреждая его, что будет «торжественно и шумно».

В Петербурге Чехов остановился у Суворина. Роскошная квартира: рояль, камин, «шикарный письменный стол» и особый выход из апартаментов гостя. Собираясь в столицу, сам Чехов думал, что едет «к славе и музам». Он готовился пережить «театральный вихрь» успеха, чтобы потом с легким сердцем вернуться в Мелихово, «домой, к телятам». И в Петербурге поначалу ничто не предвещало неуспеха. После одной из первых репетиций режиссер Евтихий Карпов рассказывал знакомым, что «автор очень доволен». Потапенко, побывавший вместе с Чеховым на репетиции 14 октября в Михайловском театре, написал потом, что, когда вышла Комиссаржевская, «сцена как будто озарилась сиянием. Это была поистине вдохновенная игра». В спектакле, помимо Комиссаржевской, были заняты такие выдающиеся мастера, как К. Варламов, В. Давыдов, Н. Сазонов, М. Писарев. Но на генеральной репетиции будто что-то надломилось, и встречая сестру на вокзале утром в день премьеры, Чехов успел сказать ей, что не ждет ничего хорошего. И все же он не ожидал того, что случилось.

Едва открылся занавес Александринки, и сразу же — скучающий кашель, смех в драматических местах, шум в партере и на галерке, все приметы провала. В театре было жарко, душно, артисты не знали ролей. «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти...» — вспоминал Чехов в письме к Немировичу-Данченко 20 ноября 1896 года. Неуспех шел по нарастающей. После третьего действия шиканье стало общим, оглушительным, временами не слышно было актеров. «Точно миллионы ос, пчел, шмелей наполнили воздух зрительного зала. Так сильно, ядовито было шиканье», — писал на другой день «Петербургский листок» (№ 288).

Комиссаржевская не смогла преодолеть в тот вечер рутину других исполнителей, да и сама сбилась с

тона, в особенности после того, как смешками был встречен монолог Нины, который она произносила стоя, завернувшись в белую простыню.

Чехов сидел в ложе рядом с Сувориным и его женой Анной Ивановной. Не дождавшись конца третьего действия, он тихонько вышел из ложи и до конца спектакля просидел за кулисами в уборной бенефициантки: знаменитая «комическая старуха» Е. И. Левкеева была занята в этот вечер в водевиле «Счастливый день», который должен был идти после «Чайки». Он разговаривал с Левкеевой, а между тем в зале творилось нечто невообразимое. «Я не буду описывать окончания спектакля,— пишет в своих воспоминаниях А. И. Суворина.— ...Я только хочу сказать, что в жизни моей я никогда не присутствовала при таком ужасе»[1].

Слыша доносившиеся из зала крики, шум, свист, Чехов незаметно вышел из театра. Спустя час в доме Суворина царила настоящая паника. Хозяева вернулись из театра и не нашли Чехова. Где он? Что с ним? В голову приходили самые нелепые и ужасные предположения. В первом часу ночи к Суворину приехала обеспокоенная сестра — Мария Павловна. Послали за Чеховым к театру, на квартиру Потапенко, к вокзалу. Его не было нигде. Думали, что он ужинает у Левкеевой, где собирались артисты — не нашли и там.

Между тем Чехов долго ходил один по ночным петербургским улицам. Поужинал в одиночестве в ресторане Романова, проклиная в душе «эшафот, где казнят драматургов», и не торопясь направился к Эртелеву переулку. Он пришел в 2 часа ночи, тихо поднялся к себе наверх, погасил свет и собирался спать. Суворину доложили, что он вернулся. Обеспокоенный хозяин дома подошел к двери гостя и приоткрыл ее. Чехов не захотел с ним разговаривать, по-видимому, он уже лег. Сказал только: «Если я проживу еще 700 лет, то и тогда не отдам на театр ни одной пьесы». Так записал Суворин в дневнике. Но Анна Ивановна вспомнила другую подробность. Когда Суворин хотел зажечь в комнате электричество, Чехов закричал: «Умоляю не зажигать! Я никого не хочу видеть и од-

[1] Цит. по кн.: Чехов А. П. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. М.; Л., 1928. С. 260.

но только вам скажу: пусть меня назовут... (он сказал при этом очень суровое слово) — если я когда-нибудь напишу еще что-нибудь для сцены...»

Произнеся эту страшную клятву в полутьме спальной, он отвернулся к стене и вскоре крепко заснул. А утром, не простившись с хозяевами, которые вставали поздно, Чехов оставил короткие письма Суворину, брату и сестре, уехал на Николаевский вокзал и купил билет на двенадцатичасовой поезд, отправлявшийся до Москвы. «Вчерашнего вечера я никогда не забуду...— написал он в прощальной записке Суворину.— Никогда я не буду ни писать пьес, ни ставить».

Никто не предполагал тогда, что «Чайкой» началась новая эра мирового театра.

* * *

Объяснений неуспеху «Чайки» нашлось множество: и слабость режиссера, и неровность состава исполнителей, тянувших к старым традициям Александринки, плохое знание ролей и беглость репетиций. Но, пожалуй, основным среди них был состав столичной премьерной публики, наполнившей в тот вечер зал. Зал боролся с пьесой и губил робкие попытки актеров заразить ею зрителей. Последующие спектакли «Чайки» в той же Александринке пройдут с несколько большим успехом, но Чехов уже их не увидит. В вечер же 17 октября словно осуществилось опасливое виде́ние Тригорина: все брюнеты в зале, казалось, были «враждебно настроены», а блондины «холодно равнодушны». Партер заполняла не просто публика, пришедшая на комедийный бенефис, расположенная посмеяться и разочарованная скучноватой бездейственной пьесой, обозначенной в афише как «комедия». «Весь Петербург», во всяком случае та часть его, что вечно встречается на премьерах — журналисты, актеры, писатели, театральные чиновники, завсегдатаи светских салонов — собрались на пьесу удачливого, как им казалось, и даже модного литератора-москвича, прославившегося странной поездкой на Сахалин, завоевавшего прочный успех «Степью», «Скучной историей», «Палатой № 6» и множеством мелких, смешных и печальных рассказов, мелькавших еще на памяти в га-

зетах и журналах, а теперь выходивших книжками в бессчетных переизданиях. Чем на этот раз удивит избранную публику этот баловень судьбы, получивший хлопотами Григоровича и Плещеева Пушкинскую премию, опекаемый сразу и консервативным «Новым временем» и либеральной «Русской мыслью» и в шутку прозванный друзьями «Потемкиным» за свою удачливость?

«На первое представление Вашей пьесы,— писал Чехову Н. А. Лейкин,— собралась почти вся журналистика, вся беллетристика, и я, перебрасываясь словцами почти со всеми, успел заметить, что истинных друзей среди них у вас немного»[1]. В антрактах то к одному, то к другому подходил И. Ясинский, которого Чехов недавно числил за своего приятеля, и делился своей остротой: «Это не чайка, а просто дичь». Мережковский сетовал на «неясность» мысли пьесы, тогда как ясность, как известно, составляет первый признак ума, и т. п.

Что-то не просто разочаровало в «Чайке», но глубоко задело эту премьерную публику. Быть может, ее оскорбила горькая насмешка над самодовольством художественной среды, ее избранников и метров — самоупоением Аркадиной, изощренным и уже ущербным профессионализмом Тригорина, сползающего в рутину? Или неприятно удивила несомненная симпатия к молодым, ранимым, еще «блуждающим в хаосе грез и образов», но упрямо ищущим свою дорогу в искусстве — Нине и Треплеву? Что гадать? Эстетические антипатии возникают порой безотчетно, заражают сидящих рядом как молниеносная эпидемия и заставляют морщиться и шикать еще прежде, чем сознан сам источник недовольства. Не нравится, и все тут...

Спустя два месяца, немного поуспокоившись в деревне и пытаясь угадать источник столь сокрушительной своей неудачи, Чехов напишет Суворину: «17 октября успеха не имела не пьеса, а моя личность».

Эти слова можно понять как ответ бесчувственному равнодушию или, хуже того, завистливому недоброжелательству зала. Напрасно говорят, что о вкусах не спорят. Согласно одному остроумному наблюдению, после национального вопроса ничто так не раз-

[1] Цит. по кн.: Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 438.

водит людей, как несходство эстетических взглядов. Тем более если это, как в нашем случае, касается не одной непривычной, «еретически-гениальной», по выражению Горького, формы драмы, но и самого представления о «служителях прекрасного», типе художника. Автор «Чайки» получил свое: он взорвал благодушие художественной среды, живущей понятиями признания и успеха.

Уникальный, редкостный психологический документ представляет собою частное письмо, отправленное одним из первых зрителей «Чайки», входившим в моду беллетристом Василием Ивановичем Немировичем-Данченко своему младшему брату:

«Дорогой Володя! Ты спрашиваешь о пьесе Чехова. Я душой люблю Антона Павловича и ценю его. Великим я его не считаю вовсе и даже очень крупным — тоже не признаю. <...> Это скучная, тягучая, озлобляющая слушателей вещь. <...> Где ты видел <...> сорокалетнюю женщину, отказывающуюся добровольно от своего любовника? Это не пьеса. Сценического — ничего. По-моему, для сцены Чехов мертв. Первый спектакль был так ужасен, что, когда Суворин мне о нем рассказывал,— у меня слезы наворачивались на глаза. Публика тоже была права... Зала ждала великого, а встретила скучное и плохое... Студенческие верхи кричали: опустите занавес! Это было ужасно. Так ужасно, что я и сейчас дрожу, вспоминая об этом. Публика была в *негодовании на автора*. <...> Эта простыня, сцены якобы сумасшествия, заставляет смеяться. Мне больно, больно, больно за него. Надо быть в себя влюбленным, чтобы поставить такую вещь. Я скажу больше, Чехов не драматург. Чем он скорее забудет сцену, тем для него лучше. Он на ней не хозяин. И ты это должен понимать лучше моего. Мать — сводница, писатель — негодяй, дети — дураки — надо же было подобрать такую коллекцию... Публика этого терпеть не может. *Сделана* пьеса скверно. Я едва досидел»[1].

Василий Иванович Немирович-Данченко пишет так горячо и взволнованно, как будто он лично задет пье-

[1] Хранящееся в архиве МХАТа, это письмо впервые процитировано Л. М. Фридкиной в ее статье «Вера в могущество театра». См.: Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942. М.: ВТО, 1970. С. 27.

сой. Ни тени спокойствия и рассудительности. Выражая поначалу симпатии к автору, он, однако, беспощаден к нему: ни единой живой сцены, ни одного достойного лица. Особенно примечателен упрек в самовлюбленности. Задетая Чеховым художественная среда, которую он укорял в фетишах внешнего успеха и тайном самодовольстве ее метров, возвращала ему бумерангом этот упрек.

Следует особо оценить, что адресатом этого примечательного письма был родной брат Василия Ивановича — несколько менее известный тогда драматург и театральный критик Владимир Иванович Немирович-Данченко. Можно лишь восхититься независимостью его характера и взглядов в искусстве, если после *такого* письма брата он продолжал считать «Чайку» более заслуживающей Грибоедовскую премию, чем собственная его пьеса «Цена жизни». А готовясь к созданию нового театра, уговаривал (и уговорил) Чехова, забыв о провале, отдать в конце концов пьесу молодой труппе «художественников».

Но тем ярче выступает на этом фоне яростная и неподдельно искренняя предвзятость беллетриста Немировича-Данченко, солидарная с мнением и других его петербургских коллег. Чехов не только усомнился в человеческой цельности и духовной глубине таких натур, как Аркадина и Тригорин. Он еще осмелился будоражить совесть «людей успеха», поставив рядом с ними молодого человека с его хаотичными, но беспокойно-искренними исканиями, русского Вертера, способного к горестным самопризнаниям и пускающего в конце концов пулю себе в сердце.

* * *

Честь считаться прототипом Нины Заречной оспаривали несколько женщин: среди них Лика Мизинова, Лидия Авилова и неудавшаяся актриса Людмила Озерова. В Аркадиной находили нечто от талантливой и самоупоенной московской премьерши, неравнодушной к Чехову,— Лидии Борисовны Яворской. В Тригорине, как известно, находили черты И. Н. Потапенко.

Но никто, кажется, ни разу в мемуарной и научной литературе не рискнул назвать какой-либо про-

тотипический источник для образа Треплева. Неужели он соткался из воздуха? Разумеется, следует указать на интерес Чехова к исканиям в эту пору только что появившихся молодых русских «декадентов». Он вообще с любопытством вглядывался в первые опыты символистской драмы: в пору создания «Чайки» интересовался пьесой «Ганнеле», советовал Суворину обогатить репертуар своего театра «декадентскими» пьесами. Лев Толстой утверждал, что декадентство, обольщающее новизной, это болезнь. Чехов, возможно, не стал бы с этим спорить, но не потерял к этой болезни интереса. Еще в 80-е годы, говоря об отсутствии «целей» в новом поколении, Чехов в одном из писем определил это тоже как болезнь, но заметил, что послана она наверное уж «недаром». «Недаром она, недаром с отставным гусаром...»

В молодой литературе, в том числе той, что тяготела к «Северному вестнику», Чехов мог наблюдать неумелые, но искренние попытки борьбы с шаблоном и рутиной, с робкой описательностью привычной беллетристики. Но ведь все это литературная абстракция. А какое-то живое лицо, чья-то судьба наверное же стояла перед его внутренним взором, когда он писал Треплева. Какая же, чья?

На основании новых, не публиковавшихся прежде данных можно с большой долей уверенности утверждать, что прототип Треплева — реально существовавшее лицо. Чехов не знал этого молодого человека, но его судьба прошла как бы совсем рядом с ним: он много слышал о нем и много о нем думал.

1 мая 1887 года в семье Суворина случилось несчастье: застрелился сын Володя. Александр Чехов, считавший себя своим в кругу столичных газетчиков, написал об этом брату, щегольнув познаниями в латыни: «Filius redactoris «N. V.», studiosus, secundu natu, exict ad patres sua volunte revolverans cordem». («Сын редактора «Н<ового> <Времени<», студент, второй по старшинству, покончил с собой выстрелом в сердце»). Чехов отвечал 20 мая: «Твое письмо на латинском языке гениально... В особенности хорошо «revolverans cordem». Видно, что его больше поразила форма сообщения, чем его суть. С Сувориным он был тогда едва знаком, Володю в глаза не видел.

Не знал в ту пору Чехов и того, что второй сын

Суворина был начинающим литератором и, по-видимому, носил в своей юной душе настроения «бури и натиска». Под кровлей известного всему Петербургу литературного дома назревал бунт против знаменитого отца. Была ли то обычная попытка самоутверждения или едва прикрытый протест против консервативных взглядов и театральных вкусов Суворина-старшего? Трудно с уверенностью ответить на это. Но так или иначе, а Володя написал какую-то «странную», по словам его родителя, но не лишенную дарования пьесу под названием: «Старый глаз — сердцу не указ», и едва ли не в день самоубийства читал ее дома, терзаясь всеми муками молодого самолюбия.

2 мая 1887 года Суворин записал в дневнике: «Вчера застрелился Володя... Вечно один, вечно сам с собой... Вчера я слушал его странную комедию — везде умно, оригинально. Из него вышел бы талант, и я опять ничего не мог и не умел сделать»[1].

Горькое раскаяние, запоздалое сожаление отца сквозит в этих строчках и, может быть, не доверенное дневнику чувство вины: не сказал ли он Володе что-то небрежно-снисходительное о его пьесе, тем самым подтолкнув к роковому решению? Последние строки дневниковой записи довольно темны. Здесь будто недоговорено что-то, или введен отвлекающий, ложный мотив, заставляющий вспомнить позднейшее наблюдение Чехова: «Суворин лжив, ужасно лжив, в особенности в так называемые откровенные минуты».

Семья Сувориных была необычная, сложная. От первого брака по смерти жены у Суворина осталось четверо сыновей: Михаил, Владимир, Алексей, Валериан. Анна Ивановна, почти ровесница старшим детям, стала их молодой мачехой. Валериан был слабого здоровья и умер через год после Володи, в 1888 году. «Что-то фатальное тяготеет над его семьей»,— писал Чехов Плещееву. Алексей физически был крепче, но плохо уравновешен. Он наследовал дело отца и с конца 80-х годов был фактическим редактором «Нового времени», ведя его во все более реакционном

---

[1] Впервые «Дневник А. С. Суворина» был опубликован в 1923 году, но с большими пропусками и очень небрежной подготовкой текста. Приводимые нами записи, до сих пор не публиковавшиеся, впервые прочитаны Н. А. Роскиной, подготовившей «Дневник» к новому изданию.

духе и временами вызывая возмущение Чехова своими выходками. На одинокого, замкнутого Володю обращали мало внимания, тем более, что в новом браке подрастали уже свои дети: Анастасия и Борис. Володя мог ревновать к любимцу отца — Алексею, сложные отношения, по всей видимости, соединяли его с мачехой.

Тем более несомненно, что самоубийство Володи было для Суворина незаживающей душевной раной. Не забылось оно, конечно, и полгода-год спустя, когда, сблизившись с Чеховым, Суворин проводил с ним в разговорах целые вечера в Петербурге — в сентябре 1887 года и на своей даче в Феодосии, где Антон Павлович гостил десять дней в июле 1888 года. «Целый день проводим в разговорах,— писал он оттуда Леонтьеву-Щеглову.— Ночь тоже. И мало-помалу я обращаюсь в разговорную машину. Решили мы уже все вопросы и наметили тьму новых, никем еще не приподнятых вопросов». Трудно, да просто и невозможно представить, чтобы Суворин не рассказывал Чехову о своей недавней семейной трагедии.

Еще прежде тема самоубийства русского юноши всплыла в переписке Чехова с Д. В. Григоровичем, и, может быть, не без влияния недавнего трагического случая с сыном Суворина. Молодые люди стрелялись в те годы нередко, в столице и провинции в 80-е годы прошла волна самоубийств, но история с Володей была уж очень на виду в петербургском литературном мирке. Во всяком случае всего через полгода после Володиной смерти Григорович горячо рекомендовал Чехову остросовременный сюжет, за какой и сам бы с охотой засел, если бы был помоложе,— самоубийство 17-летнего мальчика.

«Тема очень благодарная и заманчивая,— отвечал ему Чехов 12 января 1888 года,— но ведь за нее страшно браться». Однако подсказка Григоровича не выходила у него из головы, и одно время он подумывал, не привести ли к такому трагическому финалу повзрослевшего Егорушку во второй, так и не написанной им части повести «Степь». Тема эта отозвалась и в рассказе «Володя», но лишь в позднейшей его редакции. Дело в том, что летом 1887 года Чехов опубликовал в «Петербургской газете» (1 июня) рассказ «Его первая любовь» о незащищенном, болезнен-

ном и ранимом юноше, ненавидящем фальшь взрослых, своей матери и ее окружения. Он остро переживает любовь к забавляющейся его чувством зрелой женщине и встает на грань психологического кризиса. Но в газетной редакции рассказа все кончалось сравнительно благополучно: его герой, Володя, просто шел рано поутру на платформу и уезжал с дачи на пригородном поезде. Но уже в апреле 1888 года Чехов посылал Короленко для его журнала какой-то, по самокритичному мнению автора, не слишком удавшийся ему рассказ «про самоубийцу», который так и не был напечатан: исследователи подозревают, что это и был рассказ «Володя». После писем Григоровича, дружеских исповедей Суворина Чехов переписал его финал: внезапно для окружающих молодой герой, подобно Треплеву в будущей «Чайке», кончал самоубийством. В таком виде рассказ «Володя» появился лишь в 1890 году в сборнике «Хмурые люди».

В практике Чехова не редкость многократное возвращение к одним и тем же мотивам со все более глубокой их трактовкой — как бы передумыванье сюжета наново на ином витке понимания автором людей и событий («Рассказ госпожи NN» и «О любви», «Огни» и «Дама с собачкой», рассказ «У знакомых» и «Вишневый сад»).

И что удивительного, если под свежим впечатлением от доверительных бесед с Сувориным в 1887—1888 годах он переписал финал рассказа, а потом еще раз вернулся к тому же сюжету в 1895 году, уже в пьесе.

* * *

«Чайка» — лирическая комедия, и лирика ее не столько в тоне, сколько в том, что Чехов щедро раздал себя, свой голос и симпатии разным героям, не слившись в то же время ни с одним.

Он с Треплевым, когда тот бунтует против искусства, изображающего лишь, «как люди едят, пьют, любят, хóдят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе...» Но и с Тригориным, когда тот, вопреки

влюбленным взглядам, бросаемым на «знаменитость» Ниной, и фимиаму Аркадиной, обращает к себе искренний укор: «Но ведь я не пейзажист только, я люблю свою родину, свой народ...» Так мог сказать Левитан, мог сказать, при всей его нелюбви к высокопарности, Чехов. Умеренному, вяловатому Потапенко такое недовольство собой, пожалуй, свойственно меньше.

Итак, достоверный, впечатляющий, но бедный высшими целями реализм или отрывающаяся от земли в поисках высшего смысла поэтическая абстракция?

В конфликте двух правд, двух поколений Чехов принимает какую-то другую, высшую точку зрения, как бы усваивая чужие «голоса» и поднимаясь над ними. Ведь сам он, между прочим, тоже привык изображать лишь, как «люди обедают, только обедают», а между тем разбиваются их судьбы. Он, пожалуй, не против и морали, «полезной в домашнем обиходе», хотел бы научить людей понятиям достоинства и личной чести. Но знает, что рядом с вопросом *«Как* жить?» великое искусство ставит другой вопрос «Ради чего, *зачем* жить?»

«Цеховой» спор художников в «Чайке» корректирован к тому же отрезвляющими внушениями обыденной жизни. Уездному учителю Медведенко дела нет ни до тригоринского превосходного по натуральности пейзажа, ни до «космических» вдохновений Треплева. «А вот, знаете,— привычно твердит он,— описать бы в пьесе, а потом сыграть на сцене, как живет наш брат, учитель. Трудно, трудно живется!» Масштабы земного шара и вечности Медведенко ни к чему. Ему бы понять, как ему быть с его несчастной любовью к Маше, многодетностью, нуждой. «Когда есть нечего, то все равно, круглая земля или четвероугольная» — его слова из первой редакции «Чайки». Жаль его, но в начитавшемся Бокля со Спенсером и фатально неудачливом Медведенке словно бы уже зарождается будущий Епиходов.

А на другом полюсе к этой честной, законно требующей участия, но узкой уездной демократии — волнующая невнятица, странные и притягательные видения монолога, читаемого Ниной в белом хитоне: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки...»

Много спорили о том, что имел в виду автор в этом образчике треплевских «новых форм»: кого отраженно воспроизводил или пародировал, кем восхищался или в кого метил.

Очень вероятно предположение, высказанное А. М. Вилькиным, о родстве идей и стилистики «символистской» пьесы Треплева с сочинениями авторов «Северного вестника», молодым Д. С. Мережковским и Вл. Соловьевым[1]. Но в философской поэзии *треплевского* монолога присутствует, несомненно, и нечто *чеховское,* уже лишенное пародийной и иронической окраски: вступив в чужую игру, он невольно повел ее по-своему. Так, мрачным пророческим смыслом наполняется в наш век картина погубленной, погруженной в вечную зиму, безжизненной земли:

«Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

Поставим себя на мгновенье на место Аркадиной или Тригорина. В летний усадебный вечер после дня с купанием, крокетом, чтением романа Мопассана и неторопливыми прогулками слушать все это, наверное, смешно и непереносимо. Но несколько более зоркий к жизни, знающий ее вкус и пристальнее думающий о ней доктор Дорн (Чехова в этом враче не меньше, чем в писателе Тригорине) один находит, что в странном сочинении Треплева «что-то есть».

Ставшие афоризмом слова Чехова о ружье или пистолете, повешенном на стену в первом акте и обязанном выстрелить в четвертом, толковали часто внешне, как относящиеся к сюжету, интриге пьесы. В «Чайке» они наглядно соотносятся с внутренним, «подводным» течением мысли.

«Мировая душа», возникшая при свете восходящей луны на дощатых подмостках дачного театра в юном облике Нины, выглядит в первом акте как красивая, но декламационная и смутная фантазия. В четвертом действии театр стоит пустой, заброшенной декорацией, Треплев надломлен, все давно забыли о его дебюте, а доктор Дорн, будто бы невпопад, заводит речь

[1] См.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1983. С. 66—67.

о своих заграничных впечатлениях, об уличной толпе в Генуе:

«Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная».

Вот как крупно, философски и вместе совсем «земно», по-чеховски реально поворачивается «символистский» треплевский образ. «Мировая душа», находящаяся в вечной борьбе с дьяволом,— да не мечта ли это о духовном братстве, единстве человеческого рода? Бунтари в искусстве, провозвестники полной личной свободы, видящие в толпе «зло» («когда толпы в нашем смысле... этого зла, тогда не будет» — из рассказа Чехова «Невеста»),— скучают без чувства человеческой общности.

Психологически принадлежа к тригоринскому поколению, то есть к поколению «отцов», Чехов еще ощущает как недавнюю и свою литературную молодость. У него нет и тени предвзятости, обычной в корпоративной среде, к свежей генерации литераторов. Случай с Володей Сувориным был лишь еще одним подтверждением давно созревавших, беспокойных дум Чехова о хрупкости, ненадежности натуры молодого русского интеллигента. Отчего такие, как Треплев, не выдерживают пресса жизни? Отчего так легко надламываются и кончают с собой?

Переписываясь в начале 1888 года с Григоровичем относительно подаренного им сюжета — самоубийства русского юноши, Чехов попытался с естественнонаучной объективностью рассмотреть те причины, какие влекут к этим трагическим финалам:

«Самоубийство Вашего русского юноши, по моему мнению, есть явление, Европе не знакомое, специфическое. Оно составляет результат страшной борьбы, возможной только в России. Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, бедность знаний рядом с широким полетом

мысли; с другой — необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч. <...> Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового молота...»

В основе этого рассуждения личный опыт: Чехов исчисляет все те беды, препятствия и неблагоприятные условия, с какими ему выпало смолоду столкнуться: «татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия...» — все это пришлось преодолевать ему в Таганроге, а потом в Москве, вокруг себя и в себе. На его глазах, не одолев глухого сопротивления будничной жизни, легко склонявшей к разбросанности, пьянству, потере достоинства, лени и суете, погибал талант его незаурядных братьев — Николая и Александра.

В «Чайке» Чехов еще раз обдумывал стоявший перед ним с юности вопрос о роковой взаимной зависимости таланта, характера и шире — надежной способности сопротивления человека давлению жизни. И о цели в искусстве.

В записной книжке, где впервые забрезжил замысел «Чайки», читаем: «Треплев не имеет определенных целей и это его погубило... Талант его погубил» (Записная книжка 2. С. 37). Последнее слово, кажется, не дописано: мельчайшая скоропись Чехова как бы сглатывала конец фразы. Надо, по-видимому, читать: «...это его погубило... Талант его погубило». То есть не талант губит человека, а отсутствие целей губит талант.

Целей, во всяком случае удовлетворяющих его целей, нет у Тригорина. В этом смысле он разделяет упрек, обращенный совсем недавно, в 1892 году, Чеховым к себе и всему своему литературному поколению: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру, ни ну... Дальше нас хоть плетьми стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» (из

письма А. С. Суворину 25 ноября 1892 года). Приговор, наверняка слишком крутой по отношению к себе, но справедливый ко всему литературному поколению, к какому относится Тригорин. И та же максималистская мысль: отсутствие целей губит талант, лишает возможности быть художником.

Но и юношеские поиски Треплева в искусстве не обладают энергией цели. Начав с бунта против рутинеров, с того, что «новые формы нужны», Треплев приходит к более глубокому и зрелому сознанию: «дело не в старых и новых формах», важно то, что «свободно льется из души». И все же в нем нет упорства крепкой веры, он «все еще носится в хаосе грез и образов», не в силах подчинить узде творческой воли свой природный дар. Главный враг Треплева — не рутинеры, не завистники, а он сам. Он растерян перед жизнью: отсутствие крупных целей губит его, не дав подняться.

В строках о Треплеве из «Записной книжки», которые мы цитировали, есть продолжение: «Он говорит Нине в финале: — Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб». Почему спасена Нина?

Заречная начинает с девически-наивной мечты о славе, о поклонении толпы. Жизнь обходится с ней жестоко: избалованная усадебная девочка ведет тяжелую, кочевую, нервную жизнь провинциальной артистки, а в ней и грубости хватает, и обид, и житейской грязи. Да еще неуверенность в себе, трудное овладение ремеслом на пути к искусству. И все же она находит в себе характер — упорный, стоический характер будущего художника. «Умей нести свой крест и веруй!» — выстраданная Ниной мысль или, скорее, мысль-чувство — прямой ответ той слабой молодости, какую с состраданием казнит Чехов в Треплеве. Стойкость таланта — тоже дар. А высшие цели если и не даны Нине готовыми, то брезжат обещанием за ее безрасчетную, самозабвенную верность искусству.

Прочитав в ссылке одну из последних глав «Евгения Онегина», В. Кюхельбекер внезапным озарением понял: Татьяна — это сам Пушкин. Отбросив привычное пенсне, бородку и мужской костюм, в Нине Заречной последнего акта тоже можно угадать Чехова, как мы угадали его в Тригорине, Треплеве и Дорне. Очень личная, очень лирическая пьеса «Чайка»! И

может быть, еще в этом смысле надо понимать слова, написанные после провалившейся премьеры: «17 октября не имела успеха не пьеса, а моя личность».

Режиссер Е. Карпов и актеры погубили пьесу, так как играли ее «по старинке», не поняли новизны чеховской драмы, требовавшей от них на сцене, помимо полнейшей правды, естественности поведения, еще по меньшей мере двух условий: ощущения непрерывности — в репликах и паузах — течения времени на сцене и лирико-философского «второго плана» комедии.

Бенефисная публика погубила пьесу, потому что не приняла не только ее формы, но сам ракурс взгляда на художественную среду, психологию «успеха», профессиональное самодовольство. Апелляция к поискам смысла жизни, искусству, вдохновленному большими целями, вызывала попросту раздражение, переходившее уже и на саму личность автора. «Мы не ищем, а он ищет... Ему, видите ли, не нужны слава, успех... Как же он о всех нас думает?!» Так, или примерно так, должны были рассуждать в душе те, кто готовил Чехову это сокрушительное театральное поражение.

* * *

Вернемся снова напоследок к хронике тех дней, когда провалилась «Чайка».

То, что Чехов, приехав в Петербург на репетиции, проводил заметную часть времени в обществе Суворина и в его доме, не было, конечно, случайным. К этой поре в их дружеских отношениях наметилась уже большая трещина, Чехов едва не порвал с ним в 1893 году из-за недостойной выходки сына Алексея Алексеевича. Но показать Суворину хоть какую-то тень невнимания, в то время как в пьесе (они-то оба знали это) отраженно возникала и его семейная трагедия, было бы неделикатным.

После истории с «Попрыгуньей», когда на него смертельно обиделись Кувшинникова, Левитан и Ленский, узнавшие себя в рассказе, Чехов боялся недоразумений с людьми, которые могли быть чем-либо лично затронуты в его пьесе. Видимо, поэтому в декабре 1895 года, едва закончив работу над рукописью, он читал пьесу на домашнем вечере Л. Б. Яворской (впо-

следствии ее узнавали в Аркадиной). Яворская приняла пьесу сдержанно, но вслух выразила неискреннее восхищение. После этого он поспешил отослать начальную редакцию «Чайки» в Петербург на чтение двум людям, которые тоже могли узнать в ней нечто личное — Потапенко и Суворину, заранее предупреждая их о возможности «самых коренных изменений». В не дошедшем до нас письме Суворин, по-видимому, говорил Чехову, что узнал в Тригорине Потапенко. «Если в самом деле похоже,— отвечал Чехов Суворину 17 декабря 1895 года,— что в ней (пьесе) изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя». Сам же Потапенко повел себя дружески, великодушно или, во всяком случае, умно: не узнал или сделал вид, что не узнал себя в Тригорине. Однако в январе 1896 года Чехов еще основательно поработал над пьесой, уничтожив начальную ее редакцию: по-видимому, он еще дальше ушел от прототипов.

В Петербурге в декабре 1896 года на репетиции «Чайки» Чехова сопровождал Потапенко — он не пришел лишь на премьеру, не желая, по-видимому, столкнуться там с Ликой. А к обеду и ужину в эти полторы недели, прожитые в суворинском доме, Чехов спускался обычно каждый день на первый этаж, где царила хозяйка дома — Анна Ивановна, мачеха несчастного Володи. Она, как и ее муж, была одной из первых читательниц пьесы, напоминавшей ей трагические события в жизни семьи, происшедшие десять лет назад. Чехов говорил, что собирается посвятить ей «Чайку», но впоследствии нашел это неловким.

Можно представить, с каким сложным чувством смотрели супруги Суворины в этот вечер 17 октября на сцену, сидя в одной ложе с Чеховым и оставшись досматривать спектакль после его ухода.

Газеты с рецензиями появлялись обычно наутро, критики писали их ночью, прямо в номер. На этот раз, не дожидаясь спектакля, по-видимому, еще накануне, Суворин приготовил очередные, вполне лестные для автора театральные заметки для своей газеты «Новое время». В них говорилось о полном успехе «Чайки» на александринской сцене.

Провал пьесы был ошеломляющим ударом не только для Чехова, но и для Суворина. Но он был

прежде всего профессионал, газетчик, привыкший выходить из любых положений и даже славившийся своей изворотливостью. Вернувшись домой после спектакля, дождавшись возвращения Чехова и убедившись, что он не склонен обсуждать случившееся, Суворин прошел в кабинет и спешно бросился переписывать набранную для утреннего выпуска газеты заметку о бенефисе Левкеевой. Отметив неуспех «Чайки», Суворин утверждал, что пьеса Чехова «по литературным достоинствам гораздо выше множества пьес, имевших успех»[1].

Уже на рассвете, прежде чем лечь спать, Суворин раскрыл тетрадку дневника и оставил в ней запись, которую мы теперь впервые читаем:

«...Велел набрать заметку о полном успехе пьесы, пришлось все переделать. Теперь без нескольких минут 5. Я писал о пьесе, желая сказать о ней все то хорошее, что я думал о ней, когда читал. Она близка мне по личным несчастиям. Личность Треплева, молодого литератора, напоминает собою покойного Володю. Я и слушал ее с тяжелым чувством...»

Чехов уезжал из Петербурга в растерянном, подавленном состоянии духа. Обычно аккуратный и собранный, он даже забыл в вагоне поезда вещи, что было совсем не похоже на него. Пришлось телеграфировать кондуктору, чтобы забытый багаж переслали в Лопасню. Рядом с оскорбленным чувством авторского достоинства Чехов увозил с собою еще и огорчение от того, что все это произошло в присутствии Сувориных, для которых «Чайка» была не просто «литературой».

Кто мог предполагать, что всего спустя два года на сцену Художественного театра выйдет Треплев — Мейерхольд, а в зимней ночной Ялте Чехова разбудит телефонный звонок: с почты передадут полученную из Москвы телеграмму о триумфе «Чайки». Он и спать-то нарочно лег раньше, не веря в успех, как тогда, в Петербурге, отвернувшись к стене, не положив рядом даже халата и туфель. К телефону бежал босиком...

Непонятая пьеса брала реванш.

1984

---

[1] А. С. Театр и музыка//Новое время. 1896. 18 октября.

«ПОЧТОВАЯ ПРОЗА» ЧЕХОВА

Чеховские письма... Письма великого писателя всегда интересны как факт биографии, подспорье в изучении творчества. Но тут нечто иное: наряду с повестями, рассказами, пьесами письма — еще одно замечательное произведение Чехова.

Пока писатель работает, он бережно складывает свои рукописи в ящики стола. Письма же его — минутные его чувства, волнения, думы, вопросы, ответы, наблюдения, шутки, признания, доверенные листку почтовой бумаги, разбегаются по белу свету; он как бы рассеивает их в пространство. Потом, после смерти автора, если писатель интересен потомству, письма снова вернутся от адресатов, стянутся, как магнитом, соберутся в один или несколько томов... Это воссоздается, восстановляется из развеянных по миру частиц души автора его живая личность.

После гибели Лермонтова в его бумагах обнаружили множество неопубликованных стихотворений, повесть «Вадим», «Княгиню Лиговскую». Когда умер Толстой, его наследники смогли напечатать оставшуюся в рукописи повесть «Хаджи-Мурат» и драму «Живой труп». Почитателей Чехова его наследники не могли порадовать ничем: крохотная публикация в «Русской мысли» (1905, кн. 1) «Из набросков А. П. Чехова» почти исчерпывала его рукописное художественное наследие.

Но вскоре в газетах и журналах стали появляться письма Чехова различным адресатам, а в 1909 году вышел и первый сборник: «Письма А. П. Чехова. Собраны Б. Н. Бокаревым». Книга включала 325 писем. Чеховские письма стали модной новинкой, они читались запоем, книга имела большой самостоятельный успех. В 1912—1916 годах Мария Павловна Чехова предприняла уже шеститомное издание: в него вошло 1917 писем. Каждый русский интеллигентный читатель считал своим долгом познакомиться с этим изданием; оно сильно расширило представление о Чехове и укрепило влияние его личности.

«Что за человек был Чехов! — писал композитор С. В. Рахманинов.— Теперь я читаю его письма. Их шесть томов, я прочел четыре и думаю: «Как ужас-

но, что осталось только два! Когда они будут прочитаны, он умрет, и мое общение с ним кончится. Какой человек!..»[1]

Рахманинов читал книги, изданные Марией Павловной. Но с той поры эпистолярное наследие Чехова заметно расширилось. В последнем академическом Полном собрании сочинений его письма занимают уже 12 томов. В них собраны 4494 письма Чехова. А некоторые счастливые находки до сего дня публикуются вдогонку в журналах и газетах.

* * *

Чехов не берег своих черновиков, не хранил копий ответов. Да, кажется, он и писал письма почти всегда сразу набело. Зато к письмам своих корреспондентов, кем бы они ни были — друзьями, родственниками, случайными знакомцами, просителями, писателями или читателями,— относился с величайшей бережностью. Письма с юности интересовали его как живое, хоть и заочное средство общения, к которому он, по природной своей застенчивости, был предрасположен и в котором чувствовал себя свободнее. А кроме того, они давали ему бесценный материал для познания чужих характеров и стилей выражения. Во всяком случае уже в 16 лет он, поощряя двоюродного брата Мишу к переписке, объявлял ему, что «собирает коллекцию разнородных писем».

Похоже, что в последние годы он не выбрасывал ни одного адресованного ему клочка бумаги. Незадолго же перед смертью тщательно разобрал все по годам и адресатам. Благодаря этому письма, хранившиеся в домашнем архиве Чехова, дошли до нас в образцовом порядке. Лишь некоторые из чеховских корреспондентов затребовали после его смерти и уничтожили свои письма, о чем можно лишь сожалеть: потерян ключ к иным рассуждениям, фразам из чеховских ответов. Были, по-видимому, безнадежно утрачены письма А. С. Суворина, важнейшая часть чеховской переписки. Забрала и уничтожила свои письма к Чехову Л. А. Авилова, создавшая свою версию отношений с ним.

Да и от многих чеховских писем не осталось сле-

[1] Советская музыка. Сб. 4. М., 1945. С. 128.

да. Пропали около 100 интереснейших, можно не сомневаться, писем к артисту П. М. Свободину. Около 50 писем, адресованных Левитану, были сожжены его братом по завещанию художника. В день смерти отца Чехова Павла Егоровича из его комнатки в Мелихове исчезла шкатулка с тщательно сберегаемыми им письмами сына. Позднее, как рассказывал директор Мелиховского музея Ю. К. Авдеев, шкатулка нашлась в одном из деревенских домов, но... без писем. Прискорбны эти утраты.

Но и из того, что сохранилось, вырисовывается с живой полнотой личность Чехова — его вкусы, взгляды, симпатии. А заодно и фигуры людей, к которым он обращается, потому что стиль писем Чехова — зеркало отношений, связывающих его с адресатом.

Задумчивые, полные философии, духовного самораскрытия, творческих идей письма к Суворину. Панибратски-непринужденные, озорные и наставительные письма к братьям. Сердечные, уважительные, короткие — матери и сестре. Забавные, юмористические, легкие, с блестками остроумия — молодым женщинам. Почтительные, холодновато-учтивые к малознакомым людям. И неизменно искренние.

Однажды с Чеховым произошел редкий в его практике случай: он забыл ответить на обращенное к нему письмо. Его корреспондент вторично напомнил о себе. Оказавшись в положении не совсем ловком, Чехов, однако, не стал лукавить. «Я письмо получил своевременно, но не ответил... не знаю, почему. Должно быть, был болен или что-нибудь вроде».

Куда как легко было отделаться любой пришедшей на ум отговоркой, поместив ее в том месте, где у Чехова мгновение раздумья... три точки. И самое простое и понятное: писал пьесу, был занят литературной работой, не хотел отрываться от стола. Но все это для Чехова не причина, чтобы забыть об адресованном ему письме, а фальшивых оправданий он не любил.

* * *

Письмо — одна из древнейших литературных форм. Как комедия и трагедия родились из карна-

вальных шествий масок, так повествование в литературе имело своим предвестием письменное сообщение на бересте, пергаменте или глиняных табличках.

Чехов был далек, разумеется, от мысли писать письма друзьям, знакомым, собратьям по перу чисто «литературно», в расчете на будущую публикацию. Но история словесности знает достаточно примеров тщательно выстроенных произведений в форме писем. «Письма к Луциллию» Сенеки, «Персидские письма» Монтескье, «Письма к сыну» Честерфилда, а в русской литературе «Философические письма» Чаадаева, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Письма к тетеньке» Щедрина — лишь некоторые разнородные образцы этого условного жанра.

Чехову-рассказчику тоже не была чужой эта форма. Он дебютировал пародийным «Письмом к ученому соседу». И далее в «осколочную» пору то и дело появлялись у него фельетоны, рассказики в форме писем: «Два письма» (1884), «Письмо к репортеру» (1884), «Новейший письмовник» (1884), «Письма» (1886). Название «Письмо» носит у Чехова рассказ 1887 года и еще один неоконченный отрывок. Кроме того, письма лежат в основе его «мелочишек» и серьезных рассказов «И то, и се» (1881), «Ярмарочное «итого» (1885), «Нытье» (1886), «Ванька» (1886), «После театра» (1892), «На святках» (1899).

Однажды он даже попробовал дать учено-ироническое определение жанра:

«Что такое письмо? Письмо есть один из способов обмена мыслей и чувств; но так как очень часто письма пишутся людьми бессмысленными и бесчувственными, то это определение не совсем точно. Придется остановиться на определении, данном одним образованным почтовым чиновником: «Письмо есть такое имя существительное, без которого почтовые чиновники сидели бы за штатом, а почтовые марки не были бы продаваемы» («Новейший письмовник»).

Впрочем, как литературная форма, отнимающая свободу повествовательной речи, рассказ или повесть «в письмах» мало привлекали Чехова, хоть сам он и отдал им дань. По поводу рассказа «Забытые письма» Л. А. Авиловой Чехов замечал: «Письма — это неудачная, скучная форма, и притом легкая...» (1897).

Но письмо как незаменимый способ общения, возможность выговориться, пошутить, точно бы «размять» мысль и слово, как пианисты разминают пальцы для игры, значило для Чехова немало.

Как известно, Чехову-прозаику не давалась форма романа, в которой велик был Толстой, но в рассказе, небольшой повести он достиг счастливого совершенства. И точно так же, если для Толстого сопутствующим ему всю жизнь «личным жанром» был дневник, то для Чехова — письмо. Дневник был для Толстого как бы письмами к самому себе. Письма для Чехова — вольным дневником, адресованным другим. Дневник монологичен, письмо — всегда общение, диалог.

Даже перед самим собой Чехов не любил представать в домашнем халате, исповедничать над белой страницей. Но дружеское письмо для него — вольная импровизация вслух, одновременно доверительная, искренняя, но все же оставляющая адресата на дистанции.

* * *

Все мы порой пишем письма, и, кажется, нет ничего проще и общедоступнее этого занятия. Правда, еще старинный немецкий писатель подметил одну особенность: чем лучше почта, тем хуже письма. В век телеграфа и телефона письма пишут торопясь, к праздникам и датам, или желая снестись по делу, разузнать что-то о близких, или отозваться на ходу... Чехов почти всегда писал письма с удовольствием и, не побоюсь сказать, вдохновенно. В поздние годы, когда из-за усталости и болезни так трудно, медленно писалась пьеса или рассказ, творческая энергия находила привычный выход в письме. Но если для нас письмо родным или друзьям — обычно реестр домашних событий, накопившихся за календарный срок, то для Чехова оно неизменно инструмент раздумья и калейдоскоп живых, с мгновенной натуры, картин. Это, по обстоятельствам, и письмо-спор, письмо-утешение, письмо-совет и письмо-исповедь. А иногда и крохотный рассказ.

«Я пошел со своими часами к Буре, хотел отдать их в починку. Буре, заглянув в часы и повертев их

в руках, улыбнулся и сказал сладковатым голосом:

— Вы, мсье, забыли их завести.

Я завел, и часы опять пошли. Так иногда причину своих бедствий ищешь в мелочах, забыв о главном».

Это отрывок из письма к начинающей писательнице Е. М. Шавровой, но что помешает увидеть в этих шести строках законченную миниатюру — с завязкой, развязкой и неожиданной моралью?

Как в прозе Чехов смело отказывается от сложившихся традиций и норм, так и в письмах пытается отделаться от шаблонных торжественных обращений и завитушек эпистолярного стиля. «Я думал и думаю,— пишет он брату Александру в 1883 году,— что поздравительные письма нам с тобой не под силу, что их с успехом можно заменить беседами о том, о сем...»

Смолоду Чехов учился не навязывать себя адресату, а говорить с ним вровень, интересуясь по преимуществу им самим. Он дружески учил Александра Павловича избегать в письмах высокопарной фразеологии, самоутешительного вранья и, в особенности, сентиментальной чувствительности, подменяющей серьезность чувства.

«Твои манифесты соперничают по сладости с дядиными,— укорял Чехов брата в феврале 1883 года.— Все есть в них: «обнимите», «язвы души»... Не достает только, чтобы ты прослезился... Можно подумать, что ты и дядя состоите из одних только слезных желез».

Не вымогать жалость у адресата, не сетовать на жизнь, как бы перекладывая свою тяжесть на плечи другого, не обременять ближних и дальних своими печалями и заботами было с ранних лет принципом Чехова. Это не значит, что Чехов избегает говорить о себе, но его письма — это общение, а не сообщение, живое продолжение прерванной когда-то беседы. («Здравствуй, милый мой Игнациус, наконец-то мы опять беседуем!..» — из письма И. Н. Потапенко 1903 года.) Эффект непосредственного общения возникает и из-за тона «сиюминутности»: фиксируется не итог событий, а момент писания. Автор письма спохватывается («Ах, да...»), удивляется, прерывается («Однако, буквы и строчки кривые. Надо зажечь свечку. Зажег»). Извещая М. В. Киселеву, что он хо-

чет полемизировать с ней в письме, Чехов предупреждает: «Берегитесь и, чтобы не упасть в обморок, возьмитесь покрепче за спинку стула. Ну, начинаю...»

И такое же впечатление мгновенной, яркой импровизации производят чеховские характеристики, шутки, самопризнания.

Разрушение общепринятой формы, чинности письма начинается с обращения. Разумеется, отправляя официальное послание, Чехов мобилизовал все формы почтительного обращения с неизбежным «Многоуважаемый...» и «имею честь быть...». Но уже брату-литератору он пишет совсем иначе: «Доброкачественный брат мой, Александр Павлович!», «Милый Сашшичка!», «Отче», «Владыко!», «Пожарный Саша», «Голова садовая!» и, наконец: «Брат наш, мерзавец Александр Павлович, не будь штанами...» С начальными словами такого рода рушились условные перегородки жанра — оба они были прежними таганрогскими гимназистами — и рассыпалась во прах мещанская чувствительность. Юмор — озорной, даже грубоватый, уничтожал нормативность тона, приличествующую письму к «дражайшей родне». В эпистолярной форме Чехов сполна осуществил тот совет, какой давал брату для общения с людьми вообще: «В отношениях с людьми побольше искренности и сердца, побольше молчания и простоты в обращении. Будь груб, когда сердит, смейся, когда смешно, и отвечай, когда спрашивают» (13 октября 1888 года).

Зачин письма важен как камертон, определяющий дальнейшее его звучание: становится ясной мера доверительности, непринужденности между Чеховым и его корреспондентом. Письма Чехова отличаются от большинства писем, печатаемых в последних томах собраний сочинений наших классиков, своим импровизационным, игровым тоном и в этом смысле сближаются разве что с письмами молодого Пушкина. Если взять, например, переписку А. Н. Островского с близкими ему людьми, скажем, с женой Марией Васильевной, легко убедиться, что драматург рассматривает письмо как простое средство сообщения неких сведений о себе. И в соответствии с этим зачины его писем поразительно однообразны, а тон поспешно-деловит.

«Милая Маша, я здоров и доехал благополучно...»

«Милая Маша, теперь я сообщу тебе мои денежные расчеты...»

«Милая Маша, вчера «Бесприданница» прошла с успехом...»

«Милая Маша, пишу тебе наскоро, работы по горло...»

«Милая Маша, писать решительно не о чем...»

«Милая Маша, мы все здоровы по-прежнему и писать больше нечего...»

«Милая Маша, от перемены погоды у меня в середу разболелись зубы...»

И в конце письма неизменно строгая подпись: «А. Островский».

Любопытно сопоставить с этим пестрое многоцветье обращений Чехова, в особенности к близким, симпатичным ему людям: Леонтьеву-Щеглову или Лике Мизиновой. Вот примеры его эпистолярных обращений к Ольге Леонардовне Книппер, сразу настраивающих на веселую волну и притеняющих шуткой живую нежность:

«Эксплуотаторша души моей», «милая моя собака», «актрисуля», «немка», «венгерец», «кринолинчик мой», «замухрышка, собака», «собака моя бесхвостая», «лошадка», «цапля», «таракаша», «балбесик», «бабуля», «милый мой карапузик», «милая моя философка», «моя милая воробьиха», «птица моя», «конопляночка», «крокодильчик мой» и т. д. и т. п.

И столь же изобретательны, разнообразны и нешаблонны — всякий раз к случаю — подписи, венчающие письмо: «Аутский мещанин», «Иеромонах», «Академик Тото», «Старый Антоний», «Антоний иеромонах», «Собакин», «Твой Antonio», «Твой кое-кака» и т. п.

В житейской переписке, как известно, самым обычным является такой элемент, как сообщение о погоде,— иногда лишь потому, что не о чем больше писать. Чехов не избегает в письмах и такой банальщины, но под его пером эта избитая тема расцветает неожиданным юмором. Вот примеры его метеорологических бюллетеней с сетованиями на дурную погоду:

«Погода у нас безнравственная», «Погода у нас занимается проституцией», «Погода истомила меня, я готов лечь и укусить подушку», «У нас был дождь,

довольно хороший, стало грязно. Стало быть о дожде писать тебе больше уже не буду».

В такой манере сокращенного и парадоксально мотивированного высказывания есть нечто детское. Внезапные, без плавных переходов, сообщения напоминают стремительность пушкинских писем. Они рассчитаны на понимающего юмор, отзывчивого адресата. Начиная читать фразу, чаще всего не можешь догадаться, чем она кончится.

Из письма А. Л. Вишневскому 1901 года: «Вы обязаны писать мне длинные письма, так как Вы мой земляк». Из письма И. А. Бунину 1901 года: «Поживаю я недурно, так себе, чувствую старость. Впрочем, хочу жениться». Каждое следующее сообщение опровергает предыдущее. Вольно бегущее за мыслью перо Чехова совершает неожиданный поворот, то и дело заставляя улыбаться.

Чем лучше, доверительнее относится Чехов к человеку, которому он пишет, тем свободнее, раскованнее он в письме, и тем смелее шутит. Как остро и весело вышучивает он Лику Мизинову в пору увлечения ею! И как мучительно серьезен, принужден в письмах к Авиловой, самолюбивых претензий которой побаивается. Юмор Чехова надо заслужить, как доверие. И то, что в переписке с Авиловой не получалось дуэта (она то и дело в чем-то упрекала его, а Чехов с хмурым лицом оправдывался), лучшее опровержение легенды о главной «потаенной любви» писателя.

* * *

Формой чеховского письма порой кажется намеренное разрушение формы: непринужденность вольного разговора, полнейшая необязательность. Но это обманчиво. Чехов твердо держит в голове главное, что хочет сказать адресату, ради чего взялся за перо, и лишь сохраняет иллюзию, что выговаривает все подряд, за что язык зацепится. Но им разрушена иерархия тем — от важных в начале письма к случайным и пустяковым. Из писем мы узнаем, как он ловит мышей и подрезает розы, о том, что у такс Брома и Хины в разгаре роман, о том, что ему нужна новая плевательница и что кухарка приготовила пло-

хой обед. А рядом: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» (О. Л. Книппер, 1904).

У Чехова, как в жизни, все вперемешку, и самые важные, высокие и задушевные мысли идут часто в очередь с будничным сором мелочей. Самое же главное будто нарочно, из застенчивости и нежелания выглядеть назидательным, перемешано порой с пустяками. Но читатель всегда расслышит это главное: человеческое достоинство и защиту справедливости.

* * *

Мы представляем себе фигуру Чехова по воспоминаниям, рассказам современников. Но если бы даже о нем не сохранилось ни единой мемуарной строки, мы все равно воссоздали бы его живое лицо по его письмам. Говорили, что он одинок и тайно холоден, равнодушен и, в сущности, презрителен к людям. А дело было лишь в том, что его гуманизм был начисто лишен афиши и фразы.

Он рано сознал, что стержень характера — чувство собственного достоинства, и другим пытался его внушить. «Не нравится мне одно,— пишет он в свои 19 лет двоюродному брату Мише,— зачем ты величаешь особу свою «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай знаешь где? Перед богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство».

Сознавать свое достоинство — значит, по Чехову, уважать и чужую личность: тут полная невозможность оскорбить другого человека ни грубостью, ни ложью. Не заискивать, не жаловаться на судьбу, не искать сочувствия, не лезть в чужую душу — вот что входило в понятие достоинства у Чехова. Работать на совесть, выполнять свой внутренний долг, совершать не афишируемое добро, не ожидая воздаяний и наград, а там пусть будет что будет.

Письма создают превосходный духовный автопортрет Чехова с большой поправкой на самоиронию. Дело в том, что о себе Чехов пишет очень скупо, а

если пишет, то без тени почтения к собственной персоне. «Я честолюбив»,— признается молодой Чехов Лейкину. Суворину он говорит, что в нем, Чехове, «изрядная доля трусости». Книппер — что его «ужасно мучает ревность». И всем подряд, что страдает от «хохлацкой лени».

Любимый предмет его насмешек — собственная литературная известность. Он узнает, что его переводят в Дании. «Я спокоен за Данию»,— замечает Чехов. Или сообщает в письме: «У меня в доме свой телефон. Я ведь важный человек». А когда начинает говорить о себе серьезно, из-под его пера — в горькую минуту — вырываются такие слова: «Мне кажется, что я, как литератор, уже отжил, и каждая фраза, какую я пишу, представляется мне никуда не годной и ни для чего не нужной». Прославленная скромность Чехова? А быть может, как раз великий двигатель к совершенству — сознание недостижимости идеала?

Легко обращая иронию на себя, Чехов к другим людям, как и к событиям, впечатлениям, вещам, старается приложить мерку максимальной, почти естественнонаучной объективности или, по меньшей мере, доступной человеку справедливости. Отметит в ком-то дурные черты и тут же укажет на добрые. От души восхитится чем-либо, но и недостатков не спрячет. И уж во всяком случае не оскорбит чужого достоинства, пощадит самолюбие, отнесется с доверием к возможной переделке, исправлению человека.

Известно, что неуважение к другим людям, к их делам и заботам, к самоценности их мира возникает обычно из самодовольства и хамского барства, с высокомерием взирающего на всех стоящих ниже в социальном или образовательном смысле. Или из внутренней ущербности: «Не поверю, чтобы другие были хороши, коли я сам плох». Чехов свободен и от чувства превосходства и от всякой тени ущербности.

Вот он едет в гости в загородный дом Маклаковых и, желая похвалить гостеприимных хозяев, пишет: «У Маклаковых мне понравилось...» Другой на этом бы и остановился, но внутренняя честность заставляет Чехова прибавить: «...понравилось, хотя они нечистоплотны и собак у них очень много, река да-

леко и сад в варварском состоянии». Не обидеть и все же сказать правду — в этом весь Чехов.

А вот он рекомендует в Общество искусства и литературы одну свою знакомую, желающую поступить на сцену. «Играть ей очень хочется, а актриса она, повторяю, очень недурная. Первое впечатление она дает какое-то сюсюкающее — не смущайтесь этим. У нее есть огонек и задор. Хорошо поет цыганские песни и не дура выпить. Умеет одеться, но причесывается глупо». Хорошенький образчик рекомендательного письма! Отмечены все плюсы и минусы, даже безвкусица в прическе не забыта, и живой портрет налицо.

Справедливость не вынуждает Чехова снисходительно закрывать глаза на недостатки, но если в человеке есть хоть что-то ценное, заслуживающее участия, он неизбежно это подчеркнет.

О Лейкине: «Человечина он славный, хоть и скупой».

О Лескове: «Этот человек похож на изящного француза и в то же время на попа-расстригу. Человечина, стоящий внимания».

Можно сказать, что таким был метод отношения Чехова к любому человеку. Он вполне сознательно приучил себя, вытренировал на максимально объективный анализ любой возникавшей в его поле зрения человеческой личности. В творчестве это давало живой объем художественным фигурам. Чего больше, дурного или доброго, в Лаевском и фон-Корене? Докторе Рагине и больном Громове? Гаеве и Раневской? В искусстве аналитический метод Чехова не выступал, быть может, в столь наглядной определенности, как в кратких формулах характеров, встречающихся в его письмах. Здесь его подход обнажен и дает ключ к способу понимания людей вообще.

«M-me Гнедич,— пишет он О. Л. Книппер об одной петербургской особе салонно-литературного толка,— дама жадная, глотающая, как акула, похожая на содержательницу веселого дома, но у нее есть и хорошие качества; так, она прекрасно переносит морскую качку. Я раз шел с ней на катере в сильную качку, и она держалась молодцом».

Желание быть безукоризненно справедливым не значило пассивного безучастия. По некоторым чрез-

вычайным литературным поводам Чехов взрывается — и как хорош он в эти минуты гнева!

Вот он прочел воспоминания некоего Бибикова о трагически погибшем Гаршине и чувствует себя оскорбленным фальшью мемуариста: «Какая самолюбивая, приторная, кислая, хвастливая и нетактичная мочалка!» А вот он рвет с издателем Лавровым, пропустившим в «Русской мысли» заметку, где Чехов назван «жрецом беспринципного писания»: «Беспринципным писателем и, что одно и то же, прохвостом я никогда не был... Обвинение Ваше — клевета». Слова смертельно задетого, но и при этом не поступившегося достоинством человека.

* * *

Участливо и бережно относился Чехов к своим молодым собратьям по перу, и его письма Горькому, Куприну, Бунину — образец уважительной терпимости: похвалит и не утаит, что думает о литературных недостатках, но выразит это в самой деликатной, необидной форме. И это при огромной требовательности к литературе в целом. «Художественная литература,— писал он М. В. Киселевой,— потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная... Литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель, он человек обязанный, законтрактованный сознанием долга и совестью...»

Превращение литературы в забавную игру, перепроизводство поэтов и «прозоплетов» (какое точное чеховское словечко!) вызывало у него тонкую усмешку: «По вычислениям барышни, — пишет Чехов В. П. Буренину 15 декабря 1886 года,— в России в настоящее время имеется 174 поэта... С медицинской точки зрения такое изобилие представляется в высшей степени зловещим: если против какой-либо болезни предлагается много средств, то это служит вернейшим признаком, что болезнь неизлечима и что для борьбы с нею медицина не имеет ни одного настоящего средства».

К сожалению, сам Буренин, которому Чехов адресовал это письмо, являл собою пример критики развязной и оскорбительной. Как позднее мог убедить-

ся Чехов, этому критику свойственна была «мелочность в развенчивании, то же холодное и самолюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям».

Чехову претило злорадное ерничество в литературных оценках и отношениях, потому что сам он был начисто лишен чувства зависти. «У нас, у газетчиков, есть болезнь — зависть,— писал он брату Александру.— Вместо того чтоб радоваться твоему успеху, тебе завидуют и... перчику! перчику! А между тем одному богу молятся, все до единого одно дело делают... Мелочность! Невоспитанность какая-то... А как все это отравляет жизнь!»

Но как совместить нелицеприятную правду с деликатностью высказывания? В своих литературных отзывах Чехов бережно подбирает слова, чтобы невзначай не задеть авторского самолюбия, а вместе с тем сказать, что думаешь. «Вы хотите, чтобы я говорил только о недостатках,— пишет он Куприну,— и этим ставите меня в затруднительное положение... В этой повести недостатков нет, и если можно не соглашаться, то лишь с особенностями ее некоторыми. Например, героев своих, актеров, вы трактуете по старинке, как трактовались они уже лет сто всеми, писавшими о них: ничего нового. Во-вторых, в первой главе Вы заняты описанием наружности — опять-таки по старинке, описанием, без которого можно обойтись...» и т. п.

Обычный прием Чехова — вполне искренний обезоруживающий комплимент, самая лестная общая оценка, и следом — каскад точных критических замечаний, ставящих все на свои места.

* * *

«Несправедливости надо бояться,— написал однажды Чехов О. Л. Книппер по поводу одного домашнего недоразумения.— Надо быть чистой в смысле справедливости, совершенно чистой...»

Чехов верил: чтобы научить человека чему-либо, не надо его поучать, понукать и оскорблять. Мало ли какие обстоятельства могли повести к тому или иному дурному поступку, промаху или неудаче! Надежнее предполагать исходной добрую волю в людях, а

разбудить ее энергию легче, обратив упрек не столько к личности, сколько к поступку, обстоятельству или черте характера. И самым щадящим оружием, но и самым надежным лекарством против заносчивости, глупости, грубости служит чеховский юмор. Для Чехова юмор — наиболее изящная форма выражения чувства справедливости.

Такова лишь одна из черт этой замечательной переписки, в основе которой неизбывная вера Чехова — в человека.

До нас дошли чеховские письма более чем к 400 лицам. В последней его записной книжке мелким четким почерком занесены 318 адресов его корреспондентов. Но прошли годы, и эту «почтовую прозу» мы читаем ныне как одно большое совокупное письмо, отправленное в будущее, а значит, и всем нам, нынешним его читателям.

1985

САД

В Москве зима, сугробы на улицах, а в чеховском саду на Аутке еще цветет мушмула.

Хорошо бывать здесь, когда схлынет сезонное многолюдство, на площади вверху, за решеткой ограды не ревут, разворачиваясь, экскурсионные автобусы, а через сад не движутся гомонящими стайками любознательные музейные паломники. Сидишь один, на поставленной здесь еще Чеховым скамье, у стенки, сложенной из крымского камня, и слушаешь тишину предвечернего сада.

От того места, где я сижу, всего десяток шагов до небольшой круглой площадки под ветвями кедра, это почти перед окном его кабинета. В центре маленькой клумбы, выбросив пучок зубчатых стреловидных листьев, красуется юкка сизая. Прежде ее здесь не было.

Чеховский сад живет, возвращаются утраченные было черты его начального облика. Впрочем, нет, не начального. Идет непрерывная борьба музейной мемориальности и живой природы. «Прутики», когда-то посаженные Чеховым, стали огромными деревьями,

кипарисы и кедры закрыли море. Таким Чехов никогда не видел свой сад, но мечтал бы его увидеть.

«Сейчас по телефону получил известие, что ко мне едет турист-венгерец, посещающий всех писателей,— сообщает Чехов Ольге Леонардовне Книппер 17 декабря 1901 года.— Того не знает, что я уже не писатель, а садовник». Сообщение, рассчитанное на улыбку адресата.

Для Чехова ничего не стоило то, от чего пыжились и надували щеки другие литераторы-современники. В его письмах, богатых суждениями о жизни и искусстве, можно найти упоминания и о таких событиях, как ловля мышей, благодатное действие мятных лепешек, раскладывание пасьянса «тринадцать» или мытье головы с порошком. Но ни полслова не найдется там о пожалованном ему высочайшим указом звании потомственного дворянина или о полученном за труды по земству Станиславе III степени. (Широкой публике об этом известно стало лишь в 1930 году из разысканий Ю. В. Соболева.) Ему невозможно было польстить, сделав его почетным академиком (он отказался от этого звания в знак солидарности с гонимым Горьким) или печатно и прилюдно окрестив его «художником слова», а еще, упаси бог, «поэтом». Едва один модничающий литератор попытался это сделать, Чехов отозвался на его лестную рецензию в письме к Суворину: «Меня называет он поэтом, мои рассказы — новеллами... значит, дует в рутину».

Садовником он обозначил себя в шутку, но не обиделся бы, если бы это было сказано и всерьез. Среди его записных книжек есть одна, до сей поры не опубликованная. На обложке написано: «Сад». В ней около двухсот названий по-русски и по-латыни — высаженных им в ялтинский грунт деревьев и кустарников. После смерти Чехова иные из них вымерзли, выродились, были вырублены, погибли. Ныне чеховский сад реконструируют по его записям. За последние 15 лет усилиями сотрудников музея, и прежде всего Прасковьи Филипповны Шевчук, восстановлено 39 пород деревьев, некогда украшавших сад, и 46 видов кустарников. Названия звучат экзо-

тически: тюльпанное дерево, мыльное дерево, сакура, клеродендрон и т. п.

Когда к тем деревьям, что помнят еще Чехова, и тем, что высаживались на месте погибших сестрой Марией Павловной, прибавились безнадежно, казалось, утраченные за минувшие годы, стало нагляднее: сад был еще одним актом творчества Чехова. Он растил его по тщательно обдуманному плану: так создают художественное произведение.

Участок каменистого, с корявым, выродившимся виноградником косогора на Аутке Чехов купил в долг — 800 саженей по 5 рублей за квадратную сажень. Похоже, что его надули, а ведь из-за этого он подписал кабальный договор с книгоиздателем А. Ф. Марксом.

Мария Павловна навсегда запомнила тот день, когда брат привел ее, чтобы показать клочок дикой земли весь в камнях и чертополохе, и стал увлеченно рассказывать, что и как здесь будет. Размечтавшись, они уже будто въявь видели куртины роз, гроты и фонтаны... В действительности же наклонный участок пришлось долго выравнивать, спотыкаясь о камни. Туго было и с водой: ее привозили в бочках, собирали в чаны после дождя, использовали даже слив после умыванья, чтоб и капли не пропало.

В феврале 1900 года Чехов пишет Книппер: «В саду из 70 роз, посаженных осенью, не прижились только три. Лилии, ирисы, тюльпаны, туберозы, гиацинты — все это ползет из земли. Верба уже позеленела: около той скамьи, что в углу, уже давно пышная травка. Цветет миндаль. Я по всему саду наставил лавочек, не парадных с чугунными ногами, а деревянных, которые выкрашу зеленой краской. Сделал три моста через ручей. Сажаю пальмы».

Первые годы в Ялте Чехов сильно скучал по оставленной природе средней полосы, подмосковному Мелихову. Горевал, что не видит черемухи и берез, не слышит скворцов, а листья вечнозеленых растений казались ему «сделанными из жести». В своем молодом саду он попытался сочетать север и юг: посадил рядом с эвкалиптом березку и горько сокрушался, когда она сломалась. (Сейчас одна из чеховских

берез, восстановленная на старом своем месте, уверенно поднялась в диковинном соседстве с мохнатой пальмой.)

Уезжая ненадолго из Ялты, Чехов давал сестре строгие наставления: «Милая Маша, то растение, что у меня в кабинете, луковицей снаружи, надо поливать раз в три дня. Березу раз в неделю тремя ведрами. Розы раз в неделю обстоятельно. Камелию и азалию дождевой водой. Эвкалипт находится среди камелий и хризантем, его поливать возможно чаще, каждый день». При столь попечительном уходе сад быстро зазеленел молодой листвой. Пошли в рост акации перед итальянским окном с цветными стеклами, принялись пирамидальные тополя, завился виноград.

Сейчас в саду около 800 деревьев, из них 50 мемориальных, помнящих прикосновение рук Чехова. Если бы в самом деле у деревьев была память, они рассказали бы, как высокий узкоплечий человек в застегнутом наглухо черном пальто выходил с крыльца, держа садовые ножницы, подвязывал мочалкой розы, прокладывал мостки через бежавший по склону ручей, о чем-то негромко беседовал с садовником и дворником Арсением. А за ним следом по дорожкам ходил журавль с подрезанными крыльями, и у ног крутилась беспородная дворняга Каштан.

Чехов занимался садом «по-научному», вспоминала Мария Павловна. Завел связи с отечественными и зарубежными садоводствами: отовсюду присылали ему каталоги, семена. На саженцах он укреплял цинковые таблички с названиями растений, звучавшими экзотикой. До нынешнего дня в ящиках рабочего стола Чехова в Ялте лежат пришедшие уже после его смерти и нераспечатанные бандероли: каталоги и проспекты немецких садоводческих фирм.

* * *

Недавно было совершено открытие — сад на Аутке продуман и спланирован его создателем так, чтобы цвести круглый год: отцветает что-то одно и тотчас вослед ему зацветает другое. Это стало неожиданно наглядным (первым отметил это Г. А. Шалюгин), когда сотрудники музея надумали реставв-

рировать по чеховским записям прежний состав сада, восполнить недостающие породы деревьев и кустарников.

Философ Френсис Бэкон назвал этот принцип садоводства с бесконечным круговоротом цветения «вечной весною».

В январе в чеховском саду зацветает мушмула, покрывается кремовыми цветами жимолость душистая. В феврале цветет жасмин голоцветный и раскрываются бутончики кизила. В марте расцветает белая, розовая и красная камелия, айва японская, украшается золотисто-желтым цветом форзиция. В апреле уже цветут поднявшиеся из земли тюльпаны, гиацинты, нарциссы, цветет фотиния китайская. В мае начинают зацветать магнолии, цветут розы и будут, сменяясь, цвести до ноябрьских прохладных ночей. В августе-сентябре сад украшают олеандры, роскошные хризантемы. В декабре можно любоваться цветущими белыми ветками османтуса падуболистного. И так до января, когда начинается новый круг цветения.

Вспоминая Баратынского, Бунин упивался его элегической строкой о «несрочной весне», то есть не имеющем конца веселом и вечно ободряющем торжестве природы, какое, казалось, может явиться лишь в грезах или загробном сне.

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну...

Хорошо знавший, как врач, безнадежность своей болезни, Чехов по-своему вообразил эту страну и создал рядом с собою маленький рукотворный рай, которому ревностно служил последние отпущенные ему судьбой годы.

Спустя восемьдесят лет принцип чеховского сада с его «вечной весною» заинтересовал курортологов: в санаториях и домах отдыха, работающих на юге круглый год, людям, приехавшим сюда поздней осенью или в зимнюю пору, дорого ощущение «несрочной весны». Одна цветущая ветка в окне способна порой совершить чудеса с усталым или больным, это знают врачи. А ведь эта идея, если поразмыслить, еще один безрасчетный дар Чехова людям.

* * *

Измлада, с лет юности возрастала у Чехова мечта о саде. Как явилась она в южном приморском городке, где ее корни? Вокруг Таганрога расстилалась степь. По улицам из-за заборов свисала пропыленная акация и сирень, скудные садики ютились по задворьям одноэтажных домов в пять окон. Но в годы отрочества ошеломляющее, на всю жизнь, впечатление произвел на него огромный запущенный фруктовый сад над рекой в имении Княжая,— дед Егор служил управляющим в имении графа Платова, и Антон с матерью и братьями ездил к нему на лето. В юной острой памяти осталось это видение: бескрайний тенистый сад с его ароматами и цветением, казавшийся чудом в степном краю.

Потом был сад Киселевых в Бабкине на Истре и сад в Мелихове, уже свой, возделанный и ухоженный усилиями отца и собственными руками. В нем были заросли сахалинской гречихи и уголок «Юг Франции» с артишоками, похожими на гигантский репей, и золотистыми метелками спаржи. Была и куртина с цветами, где, по записям Павла Егоровича, «пиона расцвелась».

«Сколько я деревьев посадил! — писал Чехов в 1892 году.— Благодаря нашему культуртрегерству Мелихово для нас стало неузнаваемо и кажется теперь необыкновенно уютным и красивым, хотя, быть может, в сущности, оно ни к черту не годно».

Сад в Ялте был последним. Годы, что Чехов прожил в Крыму, он писал тяжело, медленно, с перерывами. Подрезая кусты, поливая саженцы, он обдумывал «Невесту» и «Архиерея», пьесу «Вишневый сад», с которой торопил его Художественный театр.

* * *

Саду, как явлению культуры, пограничному с искусством, последнее время стали уделять внимание авторитетные ученые. Дмитрий Сергеевич Лихачев написал глубокую и изящную книгу «Поэзия садов» (1982). Восхищаясь дикими английскими лужайками и изысканными красотами французского регулярного парка, он поощряет нас задуматься и о том, как жил

образ сада в русской поэзии: от пушкинского «приюта задумчивых дриад», скамьи у ручья, куда убегала с книжкой Татьяна, до «соловьиного сада» Александра Блока. Между этими крайними точками еще живой и угасающей усадебной поэзии совсем особая страница культуры — образ сада у Чехова. Это не просто место действия многих его рассказов и пьес, но пульсирующий источник поэтического излучения, почти символ.

В самом деле, сад в той же мере характерен для чеховской поэзии, как лес, луг, поляна для тургеневской или толстовской. В особенности толстовской. Туманный сырой лес, чащоба темной зелени, где охотятся на фазанов Оленин с дядей Ерошкой («Казаки»). И березовая роща с зазеленевшим корявым дубом на краю дороги, который внушил чувство радости и обновления князю Андрею («Война и мир»). И колок, где Левин, выбежавший в грозу, находит Кити с ребенком, укрывшихся под старой липой («Анна Каренина»).

И другой ряд образов: ночной спящий сад в «Доме с мезонином», еловая аллея, по которой художник пришел в дом Волчаниновых, и согретый солнцем, освободившийся от пелены густого тумана, «молодой, нарядный» сад в «Невесте», и огромный, обрызганный утренней росой сад в «Черном монахе». И, наконец, «Вишневый сад»...

Лес — дикий, живой, дремучий, наполненный голосами зверей и птиц, отвечает вере Толстого в благо нетронутой природы, в изначальную красоту земли, бывшую до грешного человека и лишь испорченную им ради нужд прогресса и комфорта. Сад — та же природа, но скрестившаяся с цивилизацией, организованная культурой, подчиненная вкусу человека, его земной задаче. В этом философия сада у Чехова.

Известно, что Бунин на склоне лет подверг последнюю чеховскую пьесу скептической и довольно ядовитой критике. Он отметил при этом, что, вопреки Чехову, «ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения...» Рационалистическая критика Бунина шла мимо цели. Вишневый сад бился белыми ветками в окна, жил, звенел и трепетал в пьесе, как символ юности, поэзии, родины.

Несколько вишен Чехов посадил и в своем ялтинском саду. Они составляли часть созданного им эстетического чуда, хотя не могли служить практической выгоде. И я вижу, как Чехов усмехнулся, сочинив для Фирса ностальгическую реплику о временах, когда «вишню сушили, мариновали и возами отвозили в Москву».

Другое было на уме у Чехова, когда он думал о своем саде. «Ведь здесь до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и чертополохе,— говорил он Куприну.— А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное, красивое место... Знаете ли, через триста — четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна».

Прошло немногим меньше ста лет с той поры, астрономический срок, указанный Чеховым, заметно сократился, человечество еще далеко от счастья, и в наш тревожный век в чеховской тираде можно найти оттенок прекраснодушия. Можно было бы укорить его, человека несентиментального и писателя жестко трезвого, в наивной мечтательности, если бы... Если бы он примером своей жизни не показал, как многое может даже один человек.

С молодых лет, когда он «по каплям», споря с навыками воспитания и среды, выдавливал из себя «раба», он не только себя переделывал. Он был убежден, что и на клочке земли, если приложить к нему душу и руки, можно совершить чудо. В огромной, темной, отсталой стране, какой была старая Россия, как нигде был нужен пример, подвижнический опыт труда и культуры.

Чехов мало верил в широковещательные проекты, громкие словеса. Еще будучи молодым литератором, он получил от другого начинающего автора письмо, в котором тот предлагал молодым писателям объединиться в некий кружок, чтобы противостоять неблагоприятному климату в литературе. «Чтобы помочь своему коллеге, уважать его личность и труд,— отвечал Чехов, отметая идею такого объединения,— чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним,— для всего этого нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком...»

Тот, кто не ощутил недовольство собой и окружающим, полагал Чехов, не вправе жалеть себя, ныть и плакаться. Он должен начать с самовоспитания, с того, чтобы не лгать себе и другим, а еще лучше — найти волю для переделки рядом с собой хотя бы малого уголка жизни. Каждый, сколько подымет. Сам Чехов поднял, помимо томов прославивших его книг, поездку на Сахалин, помощь голодающим в 1891—1892 годах, постройку в деревне трех школ, работу врачом Мелиховского участка, создание библиотеки в Таганроге, и, уже совсем больным и усталым, ялтинский сад.

Лучшие чеховские герои живут в непрестанной борьбе с всепожирающим временем, отстаивая свою память о минувшем и желая своей жизнью продлиться в памяти других. Героиня «Дяди Вани» пытается определить, что такое талант: «Посадит деревце и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества». Чеховская березка, как когда-то лермонтовский дуб, будет «зеленеть и качаться от ветра», навевая счастливые сны, и когда нас не будет.

Известна отмеченная и Чеховым в записной книжке восточная мудрость. Каждому дана возможность оставить след на земле: вырыть колодец, воспитать человека или посадить дерево. Благое пожелание, хотя в жизни встречается и другое: засыпанный колодец, развращенный чужой волей человек, сломанное дерево. И все же кто-то роет колодцы и сажает деревья. Чехов посадил сад.

Удивительна емкость чеховской фразы. Петя Трофимов говорит в пьесе: «Вся Россия наш сад». Актеры на разных сценах в нашей стране и во всем мире по-разному произносят эти четыре слова.

Сделать ударение на слове «сад»,— отозваться на чеховскую мечту о будущем родины.

На слове «наш» — подчеркнуть чувство бескорыстной собственности, причастности тому, что дано совершить твоему поколению.

На слове «Россия» — значит откликнуться на свою принадлежность ко всему русскому, земле не выбираемой, а дарованной с рождения.

Но вернее всего, быть может, поставить ударение на слове «вся»: «Вся Россия наш сад». Ибо нет угол-

ка в ней, к заботе и нуждам которого мы вправе остаться глухи, который не хотели бы видеть в цветении «вечной весны».

А вернейший путь к этому, по Чехову, совершить для начала хотя бы один безусловно бескорыстный добрый поступок. Написать хотя бы одну вдохновенную, честную страницу. Посадить хотя бы одно дерево.

1984

ЧЕХОВ И БУНИН — ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

Где и когда виделся Бунин с Чеховым в последний раз?

Сам Бунин уверял, что случилось это в конце декабря 1903 года в Москве, перед его отъездом в Ниццу. Для Чехова это была предпоследняя поездка в Москву из Ялты. В следующий раз он приедет сюда ненадолго, прежде чем отправиться в Баденвейлер — умирать. «И не думал я в те дни, что это — наше последнее свидание»[1],— напишет много лет спустя Бунин.

Пристальный биограф Бунина А. Бабореко относит, однако, последнюю встречу писателей к 11 февраля 1904 года[2], когда на «среде» у Телешова Чехов и Бунин могли встретиться и попрощаться, того не ведая, навсегда. После этого Бунин будто бы лишь ненадолго заезжал на московскую квартиру Чехова[3].

Есть одна легенда, документально не подтвержденная, но не праздная. Годы спустя после смерти Чехова, навестив его сестру, Бунин в минуту дружеской откровенности рассказал ей однажды, как видел

---

[1] Лит. наследство. 1960. Т. 68. С. 667.

[2] Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М.: Худож. лит., 1967. С. 92.

[3] См.: Лит. наследство. Т. 68. С. 400.

Чехова в последний раз. Передаю этот рассказ со слов Марии Павловны Чеховой.

Было далеко за полночь. Бунину не спалось, и он вышел пройтись ночной Ялтой. Завтра с утра на пароход. Был ли он на этот раз здесь проездом или прожил в Ялте несколько дней? Не знаю, не решусь утверждать. Но он прошел по набережной, поднялся в горку, вышел на Большую Аутскую — все вверх и вверх, мимо аптеки, кладбища, и ноги сами привели его к знакомому дому. Молодые кипарисы еще не закрывали его башенку и балкон, горел слабый фонарь у входа.

Был холодный весенний рассвет: четвертый, пятый час утра? Окна в доме были погашены, и Бунин, прислонившись к каменному парапету ограды, глядел вниз, на дом, на темный сад, сбегающий по склону. И увидел сквозь легкую решетку, как от заднего крыльца вдруг двинулась чья-то тень: знакомая высокая фигура в глухо, под воротник застегнутом пальто. Бунин замер. Чехов не видел его и тихо шел с тростью по весеннему, ночному, выстывшему саду от дерева к дереву, останавливался, трогал рукою ветви. Подошел к колодцу, покашлял, сжимая в руке платок, и так же не спеша вернулся в дом.

Бунин хотел позвать его — и не смог. Как объяснить, что он здесь в этот час? Почему не зашел с вечера? Он еще мог бы окликнуть его импульсивно, в первую секунду, но потом, промешкав, чувствовал уже всю невозможность этого, неизбежность каких-то объяснений (каких?), почему он оказался и стоит тут как непрошеный соглядатай. Да и вправе ли он был мешать этой ночной одинокой прогулке?

Бунин постоял немного в немом оцепенении у ограды и вернулся к себе в гостиницу на набережной. Наутро надо было уезжать. Больше он не видел Чехова...

Чисто бунинский сюжет, не правда ли? И какая жалость, что писатель не записал этот рассказ сам. Если отнестись к нему с должной научной строгостью, можно, правда, поставить его аутентичность под сомнение. Верна ли хронология встречи? В. Н. Муромцева-Бунина в книге «Жизнь Бунина» упоминала о каком-то несостоявшемся свидании Чехова и Бунина в Ялте в 1902 году. Быть может, Марию Пав-

ловну Чехову подвела память и отсюда временной сдвиг? А может быть, Бунин именно так ей и рассказывал, имея на то свои причины и что-то по дороге досочиняя? Однако ничто из известных нам фактов не противоречит тому, что Бунин мог в марте — апреле 1904 года оказаться в Ялте. (В его биографии с февраля до лета 1904 года, когда мы застаем его в деревне Огневке, досадный пробел.)

Но в конце концов, даже без документальных подтверждений, разве не заслуживает внимания такая легенда и сама по себе?

В ней бунинская сосредоточенность и лирическое бездействие, высокое молчание и поэзия несовершившегося. Чехов передал бы тот же сюжет совсем иначе.

* * *

По литературному родословию Чехов и Бунин оба связаны с Толстым, но как самый старший и самый младший сын в семье, между собой несхожие.

В 80-е и начале 90-х годов редко кто из русских писателей обошел стороной влияние Льва Толстого: таково было действие его могучего, заразительного реализма, но и шире — увлечение самой личностью, ее размахом, авторитетом, дерзкой силой. Понятно, что и моральная доктрина Толстого, его философские искания не оставили безучастными молодых писателей, особенно в пору общественных разочарований и зыбкого «безвременья»[1].

Чехов, при всей его духовной независимости и зоркости на фальшь любой «претендующей» доктрины, был сильно задет в 80-е годы «гипнотизмом» толстовской проповеди. А освободившись от этого гипноза после Сахалина, всю жизнь тайно спорил с Толстым, благоговея и негодуя,— как спорят с учителем. Об этом моя книга: Толстой и Чехов (изд. 2-е, Советский писатель, М., 1975).

Молодой Бунин настолько попал под обаяние моральной проповеди Толстого, что стал учиться бо-

---

[1] О «толстовстве» Бунина и Чехова см.: Гейдеко В. А. П. Чехов и И. А. Бунин. М.: Сов. писатель, 1976. На нынешний день эта книга представляет наиболее полный очерк творческих взаимоотношений двух писателей.

чарному ремеслу у толстовца Тенеромо (Фейнермана) в Полтаве, чтобы тягу к литературе по-толстовски сочетать с личным трудом и опрощением. Из автобиографических признаний, встречающихся в «Жизни Арсеньева», видно, впрочем, что даже в пору наибольшего заражения толстовством Бунин воспринимал его по преимуществу художнически, чувственно. «Мое толстовство складывалось,— напишет он,— из тех сильных противоположных чувств, которые возбуждали во мне Пьер Безухов и Анатолий Курагин, князь Серпуховской из «Холстомера» и Иван Ильич, «Так что же нам делать» и «Много ли человеку земли нужно», из страшных картин городской грязи и нищеты, нарисованных в статье о московской переписи, и поэтической мечты о жизни среди природы, среди народа, которую создавали во мне «Казаки»...»

Словом, увлечение художественной правдой дополнялось в ту пору у Бунина интересом к максималистской этике Толстого.

Тогда-то и вышли из-под пера Бунина такие рассказы, как «Вести с родины» (1893),— на любимую толстовскую тему о крестьянской нужде и совестливости барина. Преуспевший молодой ученый получает письмо из деревни о смерти друга детских игр, крестьянского мальчика, и тягостные мысли охватывают его: пока он, Митя, жил в свое удовольствие и напивался на студенческих вечеринках; Мишка шел с обозом в город, замерзал на снежных дорогах — типично «толстовская» антитеза!

Впрочем, в прозе раннего Бунина мало устоявшегося: один рассказ в духе Толстого, другой — в манере Чехова (таковы «Учитель», «На даче», «Без роду-племени»), третий — легенда о Велге — в романтическом стиле молодого Горького. Будто три разных писателя пишут, и Бунина, того, что дает физиономию таланту, пока нет, он еще не признал в лицо свою тему, не расслышал в себе музыку свою. Возмужание и самоопределение таланта Бунина — это его обособление, спор не только с Толстым, но и с Чеховым.

От Толстого Чехов и Бунин пошли в разные стороны. Чехов, с его верою в науку, прогресс — к жажде социального и духовного обновления: оттого он

так презирает российскую пошлость и косность, огорчается нищетой духа интеллигенции. Бунин — к идеализации старого быта, в котором, казалось, доброе барство подавало руку богобоязненному, работящему мужику и так здоро́во, вкусно и крепко пахло по осени в усадебных садах антоновскими яблоками. А когда Бунина увлекло изображение вечных мук и страстей души, в нем окончательно отстоялось убеждение, что любовь, ревность, ненависть крупнее, катастрофичнее и, в сущности, ближе человеческому сердцу, чем все волнения социальных бурь. Оба писателя оставались при этом детьми толстовской школы реализма с ее тяготением к простоте, зримости и резкой правде изображения.

Каждый по-своему, Чехов и Бунин переживают кризис толстовского стихийного оптимизма, доверия к движению жизни. Полнота ощущений бытия радовала и восхищала в «Войне и мире» и «Казаках». Но то, что у Толстого было в полном смысле слова *жизнью,* у Чехова мы вправе именовать скучным словом *действительность.* Композиция чеховских рассказов и пьес — это чаще всего движение по кругу, возвращение к одним и тем же лицам, словам и мотивам, повторяемость, возведенная в закон жизни и гнетущая своей неизбывностью,— как в рассказе «Приданое», «Ионыче» или последнем акте «Дяди Вани». И все же хотя бы в замкнутом кругу, но движение у Чехова происходит: строятся и рушатся судьбы, новое понимание приходит к героям, и смутно, как под сводами подземелья, брезжит ожидание счастья, лирический свет надежды.

В сравнении с чеховской проза Бунина статична. Ее основное намерение и тон — созерцание жизни, вглядывание в нее, попытка задержать, остановить ее бег, даже повернуть вспять, чтобы продлить впечатление острых и волнующих ее ощущений. В ранних сочинениях Бунина к этой коренной, прирожденной стихии его таланта часто подсоединялись еще публицистические или лирические рассуждения в народническом либо толстовском моральном духе. Но с ними он вскоре расстанется, сохранив от своего толстовства лишь исключительную трезвость взгляда и восторг от самого чуда — зрения, какое подарено художнику.

* * *

Увлечение молодого Бунина Чеховым будет диктоваться не в последнюю очередь освобождением от доктринерского тона в художественном письме. Вольная живопись подробностей, объективность рассказа, как бы отводившая в тень автора, освежающе действовали после толстовской нравоучительности или «идейной» народнической беллетристики. На фоне этой беллетристики с ее перстом указующим Чехов казался независимым и «чистым» художником, за это ему немало досталось от современной критики. Сам Толстой укорял его в неопределенности целей творчества. Но это-то и притянуло к нему Бунина. Притянуло первенство его искусства над проповедью, его смелая изобразительность, его умение объясниться деталью и дать почувствовать воздух жизни. «Новый рассказ Чехова! В одном виде этого имени было что-то такое, что я только взглядывал на рассказ,— даже начала не мог прочесть от завистливой боли того наслаждения, которое предчувствовалось»,— напишет Бунин в своем автобиографическом романе.

Рано, по-видимому, зародилось в Бунине его упрямое отталкивание от направленного социального смысла в искусстве, от общественных задач каких бы то ни было, пусть и очень благородных, но по самой природе чужих художнику. «Зажигались фонари, тепло освещались окна магазинов, чернели фигуры идущих по тротуарам, вечер синел, как синька, в городе становилось сладко, уютно... Я, как сыщик, преследовал то одного, то другого прохожего, глядя на его спину, на его калоши, стараясь что-то понять, поймать в нем, войти в него... Писать! Вот о крышах, о калошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы «бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений!» Отчасти, конечно, ядовитый полемизм этих суждений в «Жизни Арсеньева» поздний. Но он лишь проявляет до конца то, что забрезжило после прощания с толстовством перед молодым Буниным. По видимости, это было совсем близко чеховской принципиальной вражде «ко всякой фирме и ярлыку».

Отметим, однако, что Чехов и Бунин, которых критики охотно сближали между собой, сами, когда им случалось на этот счет высказаться, резко опровергали законность такого сближения.

«Решительно ничего ни чеховского, ни тургеневского у меня не было»[1],— открещивался от усердных указаний на «влияния» Бунин. Чехов великодушно соглашался с ним: глупо допекать Бунина «чеховскими нотами». «Вы похожи на меня, как гончая на борзую»,— утешал он самолюбие собрата по перу.

Положа руку на сердце, так уж категорически отпираться Бунину от родства с Чеховым не надо было. Только Чехов открыл возможность писать о самых будничных вещах, только он придал такой авторитет малой форме — рассказу, только он приучил так вглядываться в подробности. Но и Бунина легко понять: свое родство с Чеховым он воспринял как неизбежность художественного спора. И нам интересней, конечно, не то, в чем они близки, а то, чем особенны и несхожи.

Вот хотя бы лежащий на поверхности вопрос о роли у того и другого художественной подробности. Известно воспоминание Бунина о Чехове: «Выдумывание художественных подробностей и сближало нас, может быть, больше всего. Он был жаден до них необыкновенно, он мог два-три дня подряд повторять с восхищением художественную черту, и уже по одному этому не забуду я его никогда, всегда буду чувствовать боль, что его нет»[2].

Тут многое примечательно, начиная с поразительного признания, что для близости к Чехову у Бунина была прежде всего, так сказать, эстетическая причина. Не всякий так охотно приоткроет в себе первенство художника над человеком. Но, чтобы мы поняли его верно, вот другое мемуарное наблюдение Бунина, в котором, пожалуй, больше несомненного Чехова: «Писателя в его речи не чувствовалось, сравнения, эпитеты он употреблял редко, а если и употреблял, то чаще всего обыденные и никогда не щеголял ими, ни-

---

[1] Лит. наследство. Т. 68. С. 405.
[2] Там же.

когда не наслаждался своим удачно сказанным словом»[1].

Это суждение если и не опровергает, то заметно поправляет и дополняет первое. Чехов, по-видимому, в самом деле наслаждался в обществе молодого, острого Бунина любезной художнику игрой, полетом свободной выдумки. Но мало похоже на него, чтобы в обычной жизни он смаковал художественную подробность, эпитет, «удачно сказанное слово». И во всяком случае, в его рассказах нет упоения властью над словом, он не заслушивается собой, а живописные подробности, даже брошенные с видимой небрежностью, искусно стянуты в кольцо силовым магнитным полем мысли-настроения.

Эстетика Бунина более центробежна. Облюбовав живописную деталь, он будто попадает под ее власть, наслаждается ею, вызывает в памяти десятки сопутствующих подробностей, пока не исчерпает чувственного впечатления от картины, заворожив нас точной и расточительной изобразительностью.

«Он шел на гумно, радуясь солнцу, твердой дороге, высохшим бурьянам, побуревшему подсвекольнику, милому позднему цвету голубого цикория и тихо летевшему по воздуху пуху татарок. Пашни в поле блестели под солнцем шелковистыми сетями паутины, затянувшей их на необозримое пространство. По огороду на сухих репейниках сидели щеглы. На гумне, в глубокой тишине, на припеке сидели кузнечики...» Автор будто не в силах остановиться, бросая на страницу все новые россыпи блестящих изобразительных черточек.

А вот другой, зимний пейзаж: «Сад побелел, гул его сливался с гулом ветра, в котором все чудился дальний колокольный звон. Острые хребты сугробов дымились. С крыльца, на котором, жмурясь, обоняя сквозь свежесть вьюги теплый вкусный запах из трубы людской, сидели облепленные снегом овчарки, с трудом различал Кузьма темные туманные фигуры мужиков, лошадей, сани, позвякиванье колокольцев».

А вот и не пейзаж вовсе, а интерьер, с такой же подробной и искусной зарисовкой человека и собаки,

[1] Лит. наследство. Т. 68. С. 653.

которые один-то раз, и без очевидной нужды, промелькнут в повествовании: «Возле кассы мужики тащили на весы чьи-то господские чемоданы и корзины, обшитые клеенкой, на мужиков кричал телеграфист, исполнявший должность помощника начальника станции,— молодой коротконогий малый с большой головой, с кудрявым желтым коком, по-казацки взбитым из-под картуза на левом виске,— и крупной дрожью дрожал сидевший на грязном полу пойнтер, пятнистый, как лягушка, с печальными глазами».

Картина всякий раз неотразима и насыщена подробностями, «вроде сгущенного бульона», по выражению Чехова. Но автор не понял бы нас, если бы мы стали всякий раз соотносить ее со смыслом рассказа и характерами лиц. Разве вам мало самой стереоскопичности, манящей заразительности картины?

Вот еще один пример, из бесчисленных возможных, этих бунинских описательных щедрот. В повести «Деревня» Тихон Ильич заглядывает в дверь конюшни, и мы видим «большие, лиловые глаза лошадей, поворачивающих на свет головы». И цвет и светотень — поразительная словесная живопись! Но это, пожалуй, не взгляд кабатчика-мироеда Тихона, куда ему! Это вообще не деревенский, не мужицкий взгляд — на такой лошади пахать не будешь. Эстетизм письма входит в некое противоречие с суровой материей грязного быта и жестокого характера.

Чехову в таких случаях милее эстетическая сдержанность. Кстати, сдержанность — ключевое слово и в характеристике Буниным личности Чехова.

В рассказе Чехова «Тоска» лошадь — единственный верный слушатель извозчика Ионы, убитого горем по своему погибшему сыну. Но с какой сдержанностью Чехов это описывает!

«— Жуешь? — спрашивает Иона свою лошадь, видя ее блестящие глаза.— Ну, жуй, жуй...»

И следом вся эта перехватывающая горло исповедь человека лошади:

«Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей все...»

Всякий избыток изобразительности в *такой* картине удручил бы нас фальшью, был бы несоизмерим с глубиной горя. Оттого, верно, достаточно сдержанного упоминания Чеховым «блестящих» в полутьме конюшни глаз лошади да еще того, что она дышит на руки хозяина. Существенность рассказа диктует скромность подробностей, живая боль вытесняет описательность, даже самую бесспорную и гипнотическую.

* * *

Бунин любит задержать быстротечное впечатление, остановить миг и в него вглядеться, находя радость в самом этом пристальном всматривании. У Чехо́ва иное отношение к времени. При всей кажущейся «бессюжетности» в его рассказах и пьесах пульсирует действие, если не внешнее, то внутреннее. «В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие»,— неожиданно, но верно замечал Станиславский.

Тут, может быть, имело значение и то, что Чехов смолоду ощущал жизнь в комических противоречиях, парадоксах. Юмор и горечь ранних рассказов Чехова — этой природы. Ванька пишет письмо так старательно, так жалостливо, так подробно — и выводит безнадежный адрес: «На деревню дедушке». Эмоциональная вершина рассказа в том, что письмо не дойдет и, стало быть, Ванька жаловался на жизнь в пустоту. Обмороженный токарь (рассказ «Горе») обещает доктору выточить «портсигарчик», того не ведая, что лежит с ампутированными руками: «Токарю каюк». Трусливый землемер пугает, пугает возницу и запугивает до того, что один остается в возке посреди леса («Пересолил»).

У зрелого Чехова эта парадоксальная «новеллистика» перешла в иное качество. Кажется, что в «Учителе словесности», «Крыжовнике», «Трех сестрах» ничего или почти ничего не совершается. А совершается многое — люди становятся другими, переоценивают

жизнь и себя. Чехов не отменил событие в сюжете, но придал ему новый смысл: событие для него не неожиданное действие или острая интрига. Событие — это когда в начале рассказа у героя одно состояние души, а в конце другое. Событием может стать новое понимание, новое чувство, душевное прозрение, духовное падение. Никитин в «Учителе словесности» вдруг сознает, что обречен на медленную гибель в уютном доме Манюси Шелестовой,— и это событие. Профессор в «Скучной истории» признается себе, что не сладил с жизнью, ничего не понимает в ней,— и это тоже событие. Дядя Ваня разочаровался в своем «идоле» Серебрякове, понял, что загубил ради него лучшие годы,— и это событие.

Даже и такого рода события нет, как правило, в прозе Бунина: нет перемены душевного строя лиц, а лишь цепь точно запечатленных состояний. При всей неотразимой жизненности в цепочке картин отсутствует ощущение движения. Чехова тоже упрекали, бывало, в небогатой событийности, но в сравнении с ранним Буниным он Александр Дюма по насыщенности действием и занимательности.

Вот большие повести Чехова и Бунина на «мужицкую» тему — «Деревня» и «В овраге». Их часто сближали по родственности подхода, трезвому взгляду на мир новой деревни[1]. Но как по-разному они написаны!

Бунинская «Деревня» дает широкую, очень точную в описании бытовую панораму: разговоры, сценки, биографии, пейзажи — повествование без сильных драматических узлов, вытянутое, как в обозрении, в ровную линию. Лавочник Тихон Ильич — преуспевший, но недовольный собою, чувствующий одну вражду кругом и истаскавший жизнь наизнанку, как баба-стряпуха, сносившая праздничный платок, что жалела носить лицом; и его никчемный брат, добряк, доморощенный сочинитель и «анархист» Кузьма,— два типа, две судьбы, в сущности лишь подтверждающие какую-то «бестолковость» и вымороченность новой деревни. Фигуры хищников, деревенских горлопанов,

---

[1] «Мужик стал кулаком, следовательно мужик утратил симпатии интеллигента. Таков смысл чеховского отношения к деревне. Приблизительно так же смотрит на деревню и Бунин»,— писал Воровский (Воровский В. Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1948. С. 135).

крестьянских интеллигентов-самоучек, раскрестьянившихся выскочек, вроде Дениски,— все это правдиво, жестоко и трезво до болезненности. Сюжет беден: растерянность Тихона Ильича, его попытка обновить жизнь, призвав в помощники брата, затеяв любовь с Молодой в надежде на наследника, и тщета всего. В тысяче точнейших деталей запечатлена предреволюционная распадная деревня — оторванная от земли, выродившаяся, потерявшая бога, бездельная, озверевшая. А чтобы сомнения в смысле изображенного не оставалось, Бунин еще как печатью прихлопнет словами Балашкина о России: «...она вся — деревня».

Бунин говорил, что в «Деревне» его интересовали стихии русского характера, и показал этот характер в различных возможностях и наклонах: его бунт, смирение, мечтательность, анархическую силу, ленивую разбросанность, душевное беспокойство. В спорах Тихона, Кузьмы, философствованиях Балашкина развита была тема национальной самокритики. Но сами характеры не развивались: вековечное, слежавшееся пластами подавляло в них социальную и психологическую изменчивость.

Автор повести «В овраге» куда скупее Бунина в живописной описательности и скромнее в формулировании мысли. Его способ показать Россию «деревней» — иной. Он обмолвится как бы между прочим, что в волостное правление провели недавно телефон, но он не действует, «так как в нем завелись клопы и прусаки». В одной этой подробности — Европа с Азией встретились. Новейшее изобретение, мода века, телефон — и российское грязное запечье! Но эта вырастающая в символ деталь не обронена одиноко. Она находит опору и оправдание в характерах, обдуманно, «архитектурно» выстроенном сюжете повести.

Чехов избегает линейной описательности. Как в «общем плане» кинематографа, мы видим сначала сверху, с высокого обрыва, огромный сырой овраг, яму, в котором разместилось село Уклеево — место низменное, нездоровое и славное по округе лишь случаем на похоронах, когда дьячок, «окоченев от наслаждения» за икрой, съел ее всю. Но вот панорама надвигается на нас — фабричные трубы, колокольня — извольте познакомиться с действующими лицами!

Оборотливый торгаш старик Цыбукин, тихая Вар-

вара Николаевна, от которой одной светло в доме, невзрачный, болезненный Степан, дельная, красивая, сильная сноха Аксинья и сын Анисим, как мнится отцу, служащий «по ученой части» где-то в столице, а попросту агент сыскного отделения, за которого выдадут Липу. Строго очерченный круг характеров, среди которых вот-вот разыграется губительная драма.

Подробности комические будут исподволь объяснять то, на что вскоре ляжет темно-багровый отсвет трагедии. Анисим пишет из столицы письма в отчий дом: «Любезные папаша и мамаша, посылаю вам фунт цветочного чаю для удовлетворения вашей физической потребности»,— и подписывается: «Агент». Это, если угодно, те же прусаки в телефоне: уже освоенные завитушки писарского «образованного» слога и современной «галантерейности» при дикости нравственных понятий. И та же по смыслу, по существу причудливая амальгама послужит причиной трагических событий, разыгравшихся в доме: арест фальшивомонетчика Анисима, хвалившегося своим «глазом» на воров (уже и не поймешь, где те, что ловят, где те, кого ловят), и убийство маленького сыночка Липы Никифора дельной, хваткой, одетой в модное светло-зеленое платье Аксиньей.

Там, где у Бунина статика лиц, у Чехова — движение судеб. Жестоко приоткрывается Аксинья, такая работящая, деловая баба (вот вам и роль труда у Чехова!), душевную метаморфозу переживает Липа, да и сам Цыбукин меняется: в конце повести это жалкий, сломленный, побирающийся старик.

Читая Чехова, чувствуешь драматизм жизни, доведение противоречий до эмоционального удара, высекающего как искру — мысль. И хотя мало что может автор противоположить страшному быту Уклеева, разве что слабую улыбку и большие рабочие руки Липы («Вырастешь большой, вместе на поденку пойдем...» — все, что обещает она своему сыночку, подбрасывая его, играя с ним) да мудрость старика Костыля («Кто трудится, кто терпит, тот и старше»), но все изображение осветлено надеждой. Отодвигается вдаль и вновь обнимается панорамой уклеевский овраг с крышами кабаков и трубами фабрик, с кожевенной и уксусной вонью, но на этот раз Липе, глянувшей на него сверху, грезится непонятное, бог весть откуда

обещанное счастье. «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна... и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

Унынием веет, когда в конце «Деревни» Молодую от греха выдают замуж за пустоболта Дениску. Нет в повести Бунина ни этого чеховского драматизма, ни разрешения его в поэтическом катарсисе, каком-то прорыве в высшее, в идеальную жизнь.

Бунин смотрит на свою современность сухо-безотрадно, фаталистически.

На склоне лет Бунин составил список тех рассказов Чехова, что особенно нравились ему. Список длинный, щедрый. Характерно не только то, что включено в него, но и то, что осталось за чертой. Бунин отметил у Чехова такие вещи, как «Степь», «Скучная история», «Гусев», «Черный монах», «Студент», «О любви», «Архиерей» и многие другие. Но не упомянул — и не случайно — «Анну на шее», «Человека в футляре», «Крыжовник», «Невесту», «Новую дачу». По-видимому, его оставляли равнодушным рассказы отчетливо сюжетного и смыслового задания, где, как ему казалось, Чехов излишне пристрастен в заглавиях (заглавие «Попрыгунья» коробило Бунина).

Но вот рассказ «Архиерей», который Бунин выделил особо, сердясь на критиков, обошедших его молчанием. Написанный Чеховым уже в Ялте, за два года до смерти, он и в самом деле — магия искусства, где все «рожденно, не сотворенно». Рассказ как будто по-бунински бестенденциозен, созерцателен, запечатлевает не действие, не характер, а душевное состояние, переданное во всей смутности так объемно, что трудно вытянуть шнурочек линейной мысли.

И все же, как всегда у Чехова, в рассказе нечто важное происходит, хотя и с поразительно естественной незаметностью. С первой страницы болезненно размягченное состояние владыки во время службы, прихлынувшие ни с того ни с сего к его глазам слезы, какие-то беспокойные мысли и вдруг словно бы мелькнувшее в толпе прихожан родное лицо — все настраивает на особую волну, обещает что-то небудничное. И мы уже вовлечены, мы ждем с какой-то смутной тревогой, во что выльется эта болезнь, зачем именно теперь мелькнуло перед ним лицо мате-

ри, которую он так давно не видел, полузабыл, и правда это или мираж.

Величаво-печальный ход мыслей архиерея, воспоминания детства, молодости, перебиваются неугомонной житейской трескотней, бормотаньем и сором жизни — косноязычным купцом Еракиным, преданно суетящимся отцом Сисоем. Но в наплывах прошлого вся быстро изжитая жизнь, о которой никогда так не думал, проходит перед владыкой. И постепенно, без нажима проступает ведущая мысль рассказа — о тщете известности и сана, официального положения, поставившего его над людьми и незаметно отъединившего от них. Да, должно быть, так — отчего же иначе и его утомление от многолюдства, усталая неприязнь к просителям и страх, смешанный с благоговением к нему даже у матери?

Что-то очень личное, исповедальное впитано этим рассказом: томящая известность и одиночество ялтинской знаменитости, воспоминания так быстро мелькнувшей жизни, даже робость Евгении Яковлевны к прославленному ее сыну и почти лично-пророческое ожидание самого простого, для всех людей равного удела смерти, в свете которой самая успешная судьба кажется жребием неудачника.

Движение рассказа для Чехова — всегда решение жизненной загадки, содвижение мысли и чувства, а не только эстетическое переживание. Вслед за Достоевским и Толстым он в том наследник Пушкина, что упрямо желает понять «мышью беготню» жизни:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу.

Такой задаче уже не верит, не «пытает ума» и не тщится найти разгадку восхитительный созерцатель Бунин.

* * *

Интересно взглянуть на Бунина, когда волею или неволей вступает он в соревнование с Чеховым на выгодном для себя поле — изображения любви, страсти, в чем он так правдив и силен.

Рассказ «Солнечный удар» — бунинская вариация

«Дамы с собачкой». Поручик и женщина без имени, мгновенно сблизившиеся на пароходе и сошедшие на берег в уездном волжском городке с песчаным откосом, чтобы провести ночь любви в захудалой гостинице и навсегда расстаться,— как страстно, жарко, верно это все написано! И как точно передано состояние глухой тоски у поручика, когда он слоняется деньденьской после ее отъезда по городу в ужасе от будничных впечатлений: базара, где продают огурцы и новенькие горшки; витрины провинциального фотографа, на которой выставлены выгоревшие портреты какого-то военного и новобрачной в фате...

Но этим щемящим впечатлением возможного счастья, промелькнувшего в жалком обличье дорожного адюльтера, все у Бунина и исчерпывается. Нет будущего, связывающего героев, как не было и прошлого, нет развития и возведения на гребень страданий — возможного слома судеб, драматической, поднявшейся над бытом любви. Если бы Чехов оборвал «Даму с собачкой» на отъезде Гурова из Ялты, после того как он ел арбуз в номере Анны Сергеевны, получился бы, наверное, бунинский рассказ. Но тогда не нашлось бы в нем места ни московской жизни Гурова с клубной селянкой и женой, «мыслящей» дамой, ни его поездке в С., ни потайным встречам в Москве, перевернувшим их жизнь. Бунину достаточно острого, волнующего впечатления, перебудоражившего сонную кровь, упоения мигом счастья и жестокого отрезвления. Чехову надо понять жизнь героев как целое, в оба конца, увидеть, как люди меняются, угадать, что с ними произойдет, или хоть и в безысходности судьбы утвердить их чувство как высшую несомненность. У Чехова томление плоти всегда имеет выход к томлению духа, а рассказ о любви, о страсти становится и рассказом о среде, ее нормах и вожделениях («Осетрина-то с душком!») — и о разрыве с ними. Любовь любовью, но есть у писателя еще и некая сверхзадача.

* * *

Впрочем, к таким сопоставлениям, как бы эффектны они ни были, надо относиться с настороженностью. А что, как тут, в этом сравнении с Чеховым, не

две степени — более и менее глубокая — постижения жизни, а просто два разных подхода к ней?

Как в иронических стихах Маяковского:

Лошадь сказала, взглянув на верблюда:
«Какая гигантская лошадь-ублюдок»,
Верблюд же вскричал: «Да лошадь разве ты?
Ты просто-напросто верблюд недоразвитый».
И знал лишь бог седобородый,
Что это животные разной породы.

Бунин все же не «недоразвитый Чехов». Чехов — не «гигантский» Бунин.

Есть задача плоская — искать, чем и в какой мере один писатель похож на другого (заимствовал? учился в его школе? сам влиял?). И есть другая задача — более трудная: понять, чем писатели различны и отчего каждый из них нужен? То есть не сталкивать лбами, не мерить, как метром, одним другого, а попробовать понять и усвоить, как разные насущности души, части эстетического мира и тем стать несравненно богаче.

У Чехова бьется пульс современной, ищущей мысли, и в самом «чистом художестве» виден беспокойно думающий о смысле бытия человек. У Бунина больше созерцания жизни и упоения ею. Это тоже постижение мира, но иное. Мысль, осмысление требуют действия в сюжете. Созерцание одаряет описаниями недостижимо художественными, как бы отпечатанными с сетчатки глаза и почти самоцельными: природы и погоды, обыкновений и случаев, мужчин и женщин.

Читая Бунина, мы погружаемся в осязаемый до мелочей мир и испытываем его внушением этот трепет, волнение, это небудничное оживление — ожидание, желание, нетерпение, колыхание растревоженной красотой души. Кто, как Бунин, может заставить нас вспомнить «запах росистых лопухов на вечерней заре» или хруст собачьих лап «по сожженной морозом и точно солью осыпанной траве», — вспомнить и обрадоваться этой памяти?

Оттого так любят и ценят Бунина настоящие авторы-художники: он возбуждает аппетит к писанию и заражает чувством жизни — в оттенках, запахах, отголосках. От него легко намагнититься искусством, через него войти в творческое состояние. Потому он и читателей находит себе в достаточно широком кругу,

правда, все же читателей более искушенных, способных пережить это состояние сотворчества, поэтической радости узнавания.

* * *

По-видимому, Бунина отличает не только бо́льшее количество подробностей в натуральной до иллюзии картине, но и само их качество. Сцены, лица, впечатления у Бунина всегда овеяны дымкой воспоминания. Вглядеться, всмотреться внутренним взором, вспомнить в самом деле или *как бы* вспомнить — это его способ поэтического запечатления и преодоления действительности.

«Для глаголов Бунина прошедшее время так же характерно, как для Чехова настоящее»[1],— очень верно заметила Э. Полоцкая. Не для глаголов, пожалуй, только — для самого взгляда художника.

Запах антоновских яблок в раннем прославленном рассказе Бунина вытаскивает цепь ассоциаций старой, вольной, изобильной жизни. Возы яблок, облетевшие сады, морозные утренники, крепкие избы в Выселках и старожилы-старики, обеды в доме тетушки, осенние охоты с рогом и собаками, охотничьи пирушки «мелкопоместных». И все это хорошо, здорово, на всем благодать. Только не надо искать тут какого-то морального итога, сословного угрызения или ностальгического суда. Бунин говорит, что если ему казалось заманчивым стать мужиком, то не из больной совести, как Толстому, а по эстетике деревни. В «Антоновских яблоках» нет привкуса толстовской морали или чеховской лирики, но в самом подробном, памятливом и «запашистом» описании — элегическое прощание с уходящей жизнью.

Есть для этого и некое социальное объяснение. В «Деревне» Бунина кулачок Тихон Ильич рассуждает, что вот беда — не́чего описывать из его жизни. «Нечего или не стоит. Ведь он сам почти ничего не помнит из этой жизни». Бунину претит беспамятство новой деревенской среды: нет родословной, нет истории, нет внушений от отца к детям. И тем жарче его желание:

---

[1] Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 79.

вспомнить, запечатлеть, удержать в образной памяти. Дворянский быт, дворянская культура чувств, при всей зоркости автора к процессам «оскудения», уходя, становятся для него предметом поэтическим.

«Все ценнейшее, сладчайшее в жизни он видит, только когда оно становится воспоминанием минувшего»[1],— писал о Бунине Твардовский. Это так. Не зря и значительнейшие его вещи — «Суходол», «Жизнь Арсеньева», большинство рассказов цикла «Темные аллеи» — имеют форму воспоминаний. Если же материал их не мемуар в собственном смысле, то все равно тон воспоминаний, настроение прошедшего времени господствуют в повествовательной интонации. Даже о катастрофической любви, трагической гибели Бунин пишет как сквозь пелену воспоминаний,— таков, например, рассказ о судьбе Оли Мещерской у ее могилы с дубовым крестом («Легкое дыхание»). Сюжет мог бы показаться рискованно-откровенным, если бы не вуаль тихой грусти и сентиментального культа, которым окружит могилу Оли старая дева, ее гимназическая классная дама.

Воспоминание, как прекраснейшая часть любовного чувства, граничит порою с наваждением, мучительно сладким визионерством. В повести «Митина любовь» это томление, вглядывание в себя, вызывание образа Кати доходит у героя до ощущения натуральности второй, взлелеянной мечтами реальности. Он видит в эти минуты Катю так же ясно, «как дом и жасмин». В «Снах Чанга» вспоминает свою жизнь собака. У Чехова Каштанка жила и действовала, любила, негодовала, убегала, искала хозяина, возвращалась к прежнему. Чанг настроен элегически: свернувшись клубком, он вспоминает капитана, свою преданность ему, их счастливые дни, рефлектирует и тоскует.

Не зря такой заметный след в прозе и поэзии Бунина оставили его экзотические странствования 10-х годов: в Малую Азию и Индию, на Цейлон и к холмам Галилеи. Его влекут древнейшие земли, «некрополи человечества», угасшие цивилизации — забытая

---

[1] Твардовский А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1971. С. 76.

память тысячелетий. Он хочет разгадать загадку времени, обращающего все в тлен и прах, раздумывает над прошлой судьбой некогда великих народов.

Символом живой памяти становится для него роза Иерихона, дикий волчец, колючка палестинских пустынь, волшебно расцветающая, едва ее опустят в воду. «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак»,— непривычно возвышенно пишет Бунин.

Может быть, оттого Бунин и в эмиграции не погас, не выдохся, что отдаленность родины и отдаленность времени, создающего поэтическую дистанцию воспоминания, оказались сродни. И оттого сухощавый, легкий старик в Грассе мог с упоением переносить на бумагу длинный свиток ушедших впечатлений и давних лет, лелеять, воплощать в слове для повторной, прекраснейшей жизни русские поля и перелески, косцов на лугу, постоялые дворы, монастыри и трактиры былой Руси, страдания, боль и любовные желания молодого Бунина.

Это не всегда были воспоминания в собственном смысле слова, не всегда свое, «личное», но всегда воспоминания по музыке и тону. Бунин говорил, что в молодости его томила описательность, а потом он так расшевелил и настроил свой аппарат воображения, что все придумывал (большая часть сюжетов в «Темных аллеях» — чистый вымысел), а людям казалось, что он вспоминает. Иногда, утверждал Бунин, толчком к рассказу был звук, что-то напомнивший, пойманный эмоциональной памятью, а потом уж воображение само накручивало сюжет.

Как это случалось, можно увидеть по лирическому этюду Бунина «В одной знакомой улице...» По сути, вся эта превосходная миниатюра — лирические вариации на тему стихов Полонского. Будто за черными строчками печатной страницы заныли, запели неторопливым перебором струны гитары, и, припоминая куплет за куплетом старого городского романса со всей его сентиментальной беззащитной наивностью, рассказчик воскрешает в памяти мир молодости, пресненские улочки Москвы, скрипучую лестницу на второй этаж, красную ситцевую занавеску, краткий, сме-

шной и грустный роман с дочерью дьячка из Серпухова.

Это почти стихи, и легко распознать природу этой прозы, вспомнив на минуту Бунина-поэта.

И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один, мне темно
За мольбертом, и дует в окно...

(*«Одиночество»*)

Лирика Бунина не драматична, она вся элегическое переживание недавнего (или давнишнего) прошлого. В стихотворении «Одиночество» о героине сказано: «Вчера ты была у меня...» Но это вчера воспринимается как поэтический plusquamperfectum, давнопрошедшее. Тон воспоминания подчеркнут обостренной созерцательностью, при которой иные детали — свидетели вчерашнего — выглядят крупно, будто увеличенные крутобокой линзой:

Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой...

Сильное чувство знает свои законы времени, и кажется, тысяча лет прошло со вчерашнего свидания.

«Прошедшее время», перенесенное в прозу, было у Бунина наследной чертой поэта-лирика. Бунин сам писал о «стихотворности» повести «Митина любовь». То же можно сказать и о многих других его вещах.

«Настоящее время» в прозе Чехова было залогом его движения в драматургию. Чехов говорил, что не пробовал себя только в двух жанрах — стихов и доносов. Стихосложение, сама «чистая» лирическая медитация, да еще в рифмованном виде, были для него, как и для Толстого, чужой и условной формой. Так же невозможно представить себе Бунина драматургом. И это оттого, что Чехов внутренне конфликтен. Бунин же тяготеет к лирической созерцательности.

* * *

Пристрастный, колючий в своих литературных высказываниях, холодновато-наблюдательный в своем искусстве, Бунин словно стесняется проявлений открытой, щедрой доброты, человечности, которой тайно согрето все лучшее в его творчестве. И заставляет даже некоторых своих современников подозревать его в бессердечии. «Искусства у него много. Хватило бы сердца!»[1] — скажет о нем Корней Чуковский.

Это опасение надо оспорить. С каким сочувствием нарисованы Буниным воплощение материнской любви и печали — Анисья из рассказа «Веселый двор», бредущая полями и проселками к сыну (рассказ, восхищавший Твардовского); или старый пьяница Казимир Станиславович, дорожащий сокрытым своим отцовством; или верная своей любви деревенская девушка Таня в рассказе того же имени; или двое немолодых русских, встретившихся случайно на чужбине и соединившихся для недолгого счастья («В Париже»). Как не почувствовать тут раненого человеческого сердца,— и автор этих рассказов вовсе не в разрыве с толстовско-чеховской нравственной традицией. Разве что еще более сдержан и скуп на всякий высказанный словами или подчеркнутый композицией моральный итог. Но Буниным, скажем откровенно, бывает порой и перейдена грань этой нарочитой «сухости», когда художник уже отстраняет почти брезгливо, как безвкусицу, всякий ощутимый оттенок жалости или сочувствия к героям. Выигрывает ли от этого его искусство? Вряд ли.

Надо ли говорить, как дорого нам желание Чехова доискаться истины, его — в сравнении с Буниным — разительно твердая нравственная поступь, обращенность к общему, поиски путей человеческого счастья.

Бунин не ставит себе таких задач. Его опьяняет само чувство жизни, бренной и сущей, ей надо верить, радоваться. В замечательном рассказе «Цифры» (1906), обманчиво простом, «детском» по теме, выска-

---

[1] Чуковский К. Ранний Бунин//Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 101.

зана целая философия. Ребенка воспитывают по традиционным нормам педагогики, отнимая у него радость, пытаясь укоренить в нем одно понятие долга, приготовить его к чему-то. К чему? Считают, что детские слезы коротки. Но дядя, пообещавший мальчику показать цифры и в мелочной обиде отнимающий у него радость дня, выглядит у Бунина изощренным палачом. И как неприятен этот заговор взрослых, предпринятый в неких педагогических целях. Самые близкие и любимые мальчиком люди — мама и бабушка, вместе с обиженным дядей, все трое ломают его гордость, его самолюбие, заставляют смириться и душевно солгать, попросив прощения.

Для Бунина жизнь ребенка не приготовление к чему-то. Эта жизнь ценна сама по себе и сама по себе должна быть счастьем.

В детских рассказах Чехова тема эта решалась то с социальным наклоном («Ванька»), то просто в милом комическом описании детской психологии («Детвора»). Бунин, быть может, зачерпнул здесь глубже, потому что мысль о соотношении воспитания и радости жизни, вечной подготовки к чему-то, борьбы за что-то — и просто счастья жить, впитывать яркие и сильные впечатления бытия — была одной из главных тем художника.

Вглядеться, запечатлеть — запечатлеть этих женщин, эту ночь, это море, эту луну, эту степь. Зачем? Праздный вопрос. Разве удержание в воображении своем, а потом и других людей истаявшего и ушедшего — не величайшее чудо? Так можно ли спрашивать у чуда — зачем оно?

«Есть вещи,— пытался объяснить Бунин,— которые прекрасны сами по себе, но больше всего потому, что они заставляют нас сильнее чувствовать жизнь. Красота природы, песня, музыка, колокола в солнечное утро, запахи...». В «Жизни Арсеньева» он рассказал, как постепенно обретал уверенность, что «жизнь и должна быть восхищением», что надо уметь почувствовать ее новизну, «которая всегда празднична, повышает чувство жизни, а ведь все мы только этого и хотим, ищем во всяком сильном чувстве».

Это острое ощущение жизни, повышенный тонус ее Бунин находит полнее всего выраженным, как не

раз отмечалось, в двух проявлениях человека — любви и смерти. В особенности когда они рядом, в роковом соседстве, и стократ усиливают одно другое. Тут и разгадка особого художнического тяготения автора «Темных аллей» к изображению женщины.

Он вглядывается в лица, тела женщин в высший их миг — миг страсти. Он словно прощения у них просит, что все так сложилось в их судьбе. Чаще всего в конце любви — смерть, и эта смерть почти всегда смерть женщины. Она жертва любви, ее палит этот огонь, а герой «новым идолам несет свои мольбы» или сокрушенно сетует на ушедшую жизнь. Порой можно упрекнуть позднего Бунина в соблазне старческой эротики, но несравненно больше и здесь лирического восхищения, печальной дани прекрасным, летучим мгновениям любви.

Все эти Руси, Натали, Гали Ганские, светские недоступные красавицы и деревенские простушки, молоденькие девушки и ранние вдовы, проститутки и дамы света, графини и горничные — все они тайно любимы им. Редкость встретить у Бунина женщину пошлую, злобную, агрессивную, как чеховские Ариадна или героиня рассказа «Тина». Нет у Бунина и страдающего, поверженного в ничтожество женским эгоизмом мужчины, и если в заголовке рассказа из цикла «Темные аллеи» вы увидите все же мужское имя — «Степа» или «Генрих»,— не обманитесь. Так зовут у Бунина его женщин.

Блондинки и рыжие, полненькие, стройные, длинноногие и коротышки, их тела, шеи, груди и приводящие автора в особое волнение щиколки (когда-то воспевание Пушкиным «ножек», вперекор «персям» и «ланитам», было высочайшей дерзостью, а тут — «щиколки»!), их позы, жесты, слова и безмолвие в минуты страсти вспоминаются им как воплощение притягательнейшего из чудес природы.

Обычно любовные страсти и драмы не ведут у Бунина к нравственному выводу, не служат уроком. У Чехова любовь так или иначе соотносилась с долгом, даже когда противилась ему, его нарушала. Для Бунина любовь святая и темная страсть, часто кончающаяся гибелью, но не несущая в себе нравоучения. Герои Чехова живут под игом долга, герои Бунина — под звездою рока.

Художественная личность Бунина, при всей острой и иногда холодновато-недоброй его наблюдательности, тяготела к субъективному, к эстетике впечатления, и это имеет оправдание в его «философии жизни». Искусство Чехова, при очень сильном эстетическом «внеморальном» начале, все же потаенно морально. Мысль бьется в поисках мудрости, итога, не готовая признать свое поражение и находящая себе опору в человеческом стоицизме.

Каждый рассказ Чехова — концепция характера, среды или положения, и в нем есть своя замкнутость. Чехов правдив и ненавязчив. И все же он всегда обтесывает, обстругивает сюжет, придавая ему смысловую форму, да еще шкуркой пройдется, до полного блеска полировки отделывая свою вещь. У Бунина обычно смысл общее, туманнее, нет чеховских символических усилений (калоши у Бунина просто калоши с черным лаковым блеском, красной подкладкой и резиновой вонью, у Чехова — символ Беликова), лейтмотивов и повторов в деталях. Оттого у Бунина чисто жизненная эскизность, незавершенность и больший простор дыханию, как при всякой необязательности.

Какое искусство нужнее? Оба необходимы. И в одном состоянии, возрасте, душевном расположении нам будет ближе, важнее Чехов, в другом — Бунин.

Рядом с Толстым Чехов казался когда-то совсем бестенденциозным, даже «безыдейным» художником. Рядом с Буниным — Чехов наставник и проповедник классической эпохи русского реализма. Но в том, повидимому, и дело, что в эстетическом переживании, чувстве красоты есть всегда момент добра, как и момент познания. И Бунин по-своему утоляет жажду справедливости и красоты, внушая доверие к «минутам» жизни.

Бунинский художественный гедонизм, тяга запечатлеть и удержать для «второй жизни», пусть как бы и самоцельно, впечатления бытия с особой обостренностью всех пяти чувств — важнейшая часть притягательности его искусства. Но это есть и в природе искусства вообще.

Узор судьбы всегда единичен, человек связан ограниченностью своего жизненного опыта. А между тем

в каждом из нас столько скрытых, тайных, не развернувшихся возможностей, столько разных жизней мог бы каждый прожить, столько судеб перепробовать, но все обрезано и предопределено краткостью сроков личного бытия, неотвратимостью бега лет. Искусство одно дает возможность прожить и другую жизнь, сойтись коротко с тысячью незнакомых людей, жить в разных временах, побывать на всех широтах и пережить в идеальной стране вымысла чужой жизненный и душевный опыт как неразвернувшиеся возможности своей судьбы. В известном смысле искусство для человека — *земной аналог бессмертия,* опора в тяжбе человека с безбрежностью времени.

Удержать и воскресить картину жизни Бунин умел как никто, может быть, и превосходя в этом чародея реализма — Чехова. Но есть и иное сильное желание, другая страсть художника — не просто воспроизвести в объемном изображении мир и насладиться изощренностью всех пяти чувств, но понять и объяснить себе пути жизни, ее тайные законы, построить и выразить в искусстве свой нравственный идеал.

Рассказывая одну за другой трагические истории любви, Бунин жалеет быстро уходящую и разрушающуюся жизнь, но не людей и никого не судит: так случилось, так случается, чего вы еще хотите? Он точно испытывает свою силу творца: а это художнику подвластно, об этом есть слова в человеческом языке, это искусство сможет? И не только в отношении сверхтонких ощущений, предвещающих Марселя Пруста, но и в странных, исключительных, извращенных уголках человеческого сознания. Ну, скажем, психология «выродка», убийцы-садиста может ли быть взята изнутри, подвластна ли она художнику? И вот рассказ «Петлистые уши», с отвратительной достоверностью рисующий эту психологию. Рискованная проба художником своей силы!

В последнем, написанном незадолго до смерти рассказе Бунина «Бернар» (1952) старый моряк, приятель Мопассана, умирая, говорит: «Думаю, что я был хороший моряк». «Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

О, это так. И по самой скромной оценке, Бунин

мог сказать о себе: «Думаю, что я был хороший художник».

Но для русской классической литературы, привыкшей обременять себя задачами высшими, решениями судьбы человека и общества, этого все же мало. Великими зовут у нас писателей, которые искусство свое делали средством понимания себя и общества, стремления к высшим нравственным целям.

* * *

Мне хотелось внятно сказать об этом потому, что несравненное искусство Бунина не менее, чем искусство Чехова, влиятельно для современной прозы и создает как будто свою традицию. Утонченный эстетизм в союзе с холодной наблюдательностью, сосредоточенность на личном впечатлении, как всякая сосредоточенность художественного глаза, что-то дают. Но что-то, верно, и отнимают. Есть своя притягательность и своя опасность в том, чтобы, попав на «волну» бунинских настроений, поддаться им и поплыть в их течении самозабвенно.

У Валентина Катаева, скажем, в его последних, начиная со «Святого колодца», и лучших по искренности вещах — иллюзия полной свободы, изобилия и роскошества изобразительных подробностей, которые уже сами по себе цель и оправдание сочинения. Зрелище каких-нибудь свеженачищенных модных штиблет — их блеск, и цвет, и запах (Катаев вообще неравнодушен к ботинкам, они почти символ благополучия и счастья) впечатляет своей наглядностью. Точны его наблюдения, остры замечания и характеристики. Внимательный взгляд — и будь то пустая бутылка, собачья лапа, след коньков на льду, десятицентовая монетка или крышка гроба — они запечатлены с рельефностью «голограммы». Автор включает особо точно регистрирующий аппарат наблюдения, будто ставящий своей целью изваять полный образ предмета вне зависимости от его цены и значения, а просто в силу живописности или прихотей эмоциональной памяти. В «Разбитой жизни, или Волшебном роге Оберона» художественная дробность теоретически оправдана, как мозаика, в которой каждый ка-

мешек сам по себе цветист и обкатан, а надежда на эффект общего впечатления. Искусство Катаева и в самом деле заразительно в изображении плоти мира, хотя и отмечено некоторой нравственной безразборчивостью, избытком наблюдательности там, где наблюдать вслед за ним не хочется, где наблюдение — подсматривание запретного (как в описании истлевшего тела матери) или удержание случайного и ненужного. Освежающая свобода от обязательности, придающая перу такой вдохновенный лёт, граничит у Катаева со свободой перед мыслью и всякой нравственной несомненностью.

Этот мастер генеалогией от Бунина, хотя, быть может, тот и не признал бы такого родства. А это он разрешил литературе быть генератором утонченных впечатлений, освободил ее от «тирании» моральной мысли, поставил изобразительность впереди любой «задачи».

А. Твардовскому принадлежит наблюдение: среди писателей есть те, что способны создать живоносную традицию, и те, что призваны однажды «процвесть и умереть», пусть процвесть самым ярким цветом, но остаться без наследников. Это как дерево, размножающееся черенками, говорил он. Оно способно пустить корни, вырасти, зазеленеть, но потомства не даст.

Искусство Бунина неподражаемо, но не идут ли от него генетические тупички?

Пережив увлечение Буниным, я думаю, неизбежно вернутся, условно говоря, к Чехову. К Чехову как последнему из семьи великих русских реалистов, за спиной которого мы видим, ощущаем и Толстого, и Тургенева, и Достоевского.

* * *

А Бунин, как уникальность, как художественная личность, все равно останется никем не заменим и не возместим. Его поэзия созерцания, чудо воскрешенной во плоти жизни навсегда сохранит свою притягательность, потому что вглядеться — уже обрадоваться, запечатлеть — уже узнать. Он был «хороший моряк» в своем деле, и за это его любил Чехов.

Вот почему мне так нравится эта быль или легенда о последней их встрече: ночной предрассветный сад над Ялтой, и тень Чехова в глухом, до ворота застегнутом пальто, и молчаливо следящий за ним глазами и будто боящийся нарушить великолепное безмолвие — Бунин.

1976

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Примечание романиста, говорил Бальзак, равнозначно честному слову гасконца. (Как известно, гасконцы не славятся излишней застенчивостью и сдержанностью речей.)

Но если романисту не пристало комментировать смысл своего сочинения, тем менее надлежит это делать критику, который только и занят тем, что «объясняет» других.

И, однако, у этой книги, как у любой иной, есть своя, пусть и совсем скромная, биография. Книга составлена из статей, написанных между 1964 и 1984 годами и объединенных по одному признаку: все они посвящены великому культурному наследию, русской литературе XIX века.

Конечно, два десятилетия — слишком заметный в наши дни срок, чтобы в ранних и более поздних работах не сказались различия в способе исследования, взгляде и тоне. Но я льщу себя надеждой, что в книге есть своя цельность. Ведь отношение к литературе (и к науке, которая ее изучает) в главном оставалось неизменным для автора: любое специальное изучение шедевров словесного искусства — с социологическим, историко-культурным или формально-эстетическим наклоном — лишь тогда казалось мне оправданным, если в нем не пропадал живой человеческий голос.

Литература, как всякое искусство, помогает глубже понимать и ярче чувствовать жизнь, ее натуру и ее тяготение к идеалу.

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.

Над нами — сумрак неминучий,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай...—

писал Александр Блок. Когда самые утонченные художественные умы пытаются определить суть занятия, называемого творчеством, они невольно приходят к тому же, что Толстой определял как особый способ единения, братского общения людей.

Австрийский поэт Рильке писал о русском художнике И. Н. Крамском: «Ведь Крамской не хотел быть художником, но он был человеком, и это богатство молчаливо нести ему было невозможно. Да, он любил; любить больше, чем другие любят, это всегда, значит: быть художником». (Из письма С. Н. Шиль 29 августа 1900 года.) Этим словам Рильке вторит признание Ван-Гога: «Нет ничего более художественного, чем любить людей».

Русская классика всегда на том же стояла: любить людей и пытаться понять их и сказать им, как ложно они живут. Литературно-критическое изучение Пушкина или Чехова служит, на мой взгляд, той же высшей цели; только предмет литературоведения не просто жизнь, а жизнь, уже воплощенная и истолкованная искусством.

Когда четверть века назад я начинал работать как историк литературы, поиски социологических «закономерностей» в трудах литературоведов сильно стесняли живое литературное знание. Личность писателя едва просвечивала в его творениях, книги существовали в сознании литературоведа как бы автономно от фигуры творца.

В обращении к биографии художника такие исследователи видели пережитки скомпрометированного «биографического метода», ведущего начало от Сент-Бёва. Да и сами творения классики воспринимались ими по преимуществу как функция пылавшего некогда, но отгоревшего историко-социального процесса. То, что эти книги обладают силой прозрения в человеческую душу, учат живой нравст-

венности, открывают социально-психологические механизмы, понимание которых имеет долговечный интерес, оставалось в тени. Впрочем, и в ту пору — благодарный поклон университетским профессорам Николаю Каллиниковичу Гудзию, Сергею Михайловичу Бонди — они помогали нам за «литературным» не забывать «человеческого». Н. К. Гудзий, например, к пристальному, дотошному знанию предмета всегда прибавлял неожиданный своей «неакадемической», читательской реакцией взгляд на творения классики. И пока его ученики разбирали, скажем, толстовский «Живой труп», его действующих лиц как социальные функции и эквиваленты, он мог ошарашить вопросом: «А не кажется ли вам, что Федя Протасов ушел из общества еще и потому, что в жене его — Лизе, как говорит Толстой, не было «изюминки»?

Такой подход спасал от надуманности и схематизма, чем частенько грешат вожделеющие рационального и исчерпывающего объяснения молодые головы. Но больше всего учила нас живому отношению к ней сама русская литература XIX века. В ней очень естественно, как будто то само собой разумелось, человеческое, личное и сокровенное сплеталось с общественным служением автора, социальным смыслом созданных им лиц.

Писатели в России всегда оказывались больше, чем только литераторами; они были неофициальным голосом народной совести. В самой преемственности литературных поколений выразилась идея особого братства, возможного при служении чему-то бóльшему, чем литературный успех или полнота самовыражения. Это даже во внешних фактах нашей литературной истории выступает наглядно.

Жуковский дарит юному Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя». Пушкин одобряет талант Гоголя, слушает первые главы «Мертвых душ» и дарит ему сюжет «Ревизора». Лермонтов входит в поэзию со стихами, посвященными гибели Пушкина, как его наследник. Тургенева высылают в Спасское за некролог памяти Гоголя. Некрасов подхватывает издание пушкинского «Современника», открывает публике талант Достоев-

ского и печатает первую повесть Толстого; молодого севастопольского офицера приветствуют в Петербурге Григорович и Тургенев. А спустя тридцать лет, прочитав рассказ Чехонте, Григорович пишет начинающему автору письмо, поворотное в его судьбе; Лев Толстой восхищается чеховскими рассказами. Молодой Бунин идет на поклон в дом Толстого, как в Мекку, и посылает на суд Чехова первые свои прозаические сочинения...

Так скрепляются в единую цепь звенья, сходятся концы и начала.

Преемственность и впрямь наглядна, как часть движения культуры. Но гении в литературе не рождаются один от другого; каждый из них особый мир, и произведение, книга — микрокосм этого мира. Так интерес к эволюции, наследованию, наглядному в литературных поколениях, дополняется задачей изучения неповторимой личности художника и уникальности его созданий.

И тут историка литературы должен дополнить критик, точное знание филолога нуждается в союзе с искусством интерпретации, скрупулезный анализ ищет поддержки в интуиции, живом понимании произведения.

В искусстве интерпретации у историка литературы, критика есть нечто общее с профессией дирижера, пианиста, скрипача. Ведь музыкант-исполнитель тоже имеет дело с «чужим» художественным материалом, с музыкой, уже организованной и закрепленной в значках на нотных линейках. И тем не менее искусство исполнителя, вновь заставившего звучать и по-своему истолковавшего эту музыку, имеет для нас самостоятельную цену. Можно было бы напомнить тут также об искусстве драматического актера, произносящего «чужой» текст роли, но создающего свой образ, и еще о другом, пожалуй, самом близком критике, искусстве режиссера-постановщика, который дает свое истолкование пьесе, находит свой ключ к образам драматурга.

Может быть, такого рода сравнения неловки или чересчур лестны для критики? Не думаю. Беда лишь в том, что искусство литературной интерпретации все еще стоит у нас не слишком высоко.

Не надо, конечно, понимать дело так, что интер-

претация сродни своеволию и чем независимее критик от разбираемого им произведения, тем лучше, Напротив, насилие над объективным смыслом произведения, навязывание автору своей мысли редко приводит к успеху.

Снова вспомню о музыке. Индивидуальность музыканта-исполнителя тем богаче и глубже, чем больше проникает он в существо музыкальной мысли и творческой манеры автора, как бы усваивая их себе. Что бы ни играл, например, Святослав Рихтер, он в Бетховене ищет Бетховена, в Моцарте — Моцарта, в Шумане — Шумана, оставаясь между тем всегда самим собою и все метя печатью своей индивидуальности. Он не «подминает» под себя автора, играет без усилий быть оригинальным и оттого достигает самого полного художественного впечатления.

Самобытность критика также не состоит, на мой взгляд, в том, чтобы отличиться небывалой, парадоксальной трактовкой за счет верного понимания автора. Как и во всяком искусстве, извлеченная из существа дела и скромно сказанная правда здесь важнее надуманной оригинальности, пусть с виду она и цветиста и остра.

Литературоведение, не обращенное только к ученой публике и открывающее двери в свой храм перед каждым настоящим ценителем литературы, называют иногда «занимательным». Это слово произносят, случается, с оттенком пренебрежения: знаток не расположен слишком легко распахивать врата в свой алтарь. Возникает даже соблазн оборонить его от непосвященных с помощью нарочито туманной, перенасыщенной терминами манеры рассуждать. Но ведь сам предмет нашего исследования — книга с ее судьбой — взывает к распахнутости дверей, общению и соединению людей-читателей.

Конечно, занимательность науке можно придать и чисто внешним способом, внеся в рассказ о литературных поисках элемент детектива, ориентируясь на намеренно сниженное по задаче популярное изложение. Однако я больше ценю другую занимательность, возможную и при строго академическом изложении, когда литературный анализ открывает в знакомой-презнакомой классической книге новые слои

содержания, в любимом авторе — новые черточки облика и судьбы.

И я уверен, что нет в литературоведении такого сюжета и наклона исследования, смысл коего нельзя было бы изъяснить любому заинтересованному литературой читателю.

Великий немецкий просветитель Лихтенберг в качестве образчика того, *как не надо писать* ученые сочинения, приводил цитату из правил по тушению пожаров:

«Когда загорается дом, надо прежде всего стараться оградить от огня правую стену дома, стоящего налево от горящего дома, и левую стену дома, стоящего направо от него. Ибо если бы, для примера, мы захотели защитить левую стену стоящего влево дома, то так как правая сторона дома стоит вправо от левой стены и так как огонь в свою очередь находится вправо и от этой стены и от правой стены (ибо мы условились, что дом стоит влево от огня), то правая стена оказывается расположенной ближе к огню, чем левая, и следовательно, правая стена могла бы сгореть, если ее не защищать от огня, раньше, чем огонь дойдет до левой, которая защищена; следовательно, коечто могло бы сгореть, что не защищено, и притом раньше, чем загорится нечто другое, даже если бы последнее не защищалось, а потому надо оставить последнее и защищать первое. Чтобы точно запечатлеть все это в памяти, следует твердо усвоить одно правило: когда дом расположен вправо от огня, то защищать надо левую его стену, когда же дом расположен влево от огня, то правую».

С годами мне все меньше нравится подобный способ изъяснения в литературоведении, временами столь знакомый читателям «Ученых записок...» и методических разработок по литературе. Не по себе становится при мысли, что с помощью таких инструментов разбора и такой словесности можно писать, скажем, о стихах Александра Блока. И понимаешь опасения поэта:

Когда под забором в крапиве
Несчастные кости сгниют,
Какой-нибудь поздний историк
Напишет внушительный труд...
Вот только замучит, проклятый,

Ни в чем не повинных ребят
Годами рожденья и смерти
И ворохом скверных цитат...
Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достояньем доцента,
И критиков новых плодить...

Пусть это послужит предостережением, но не обескураживает людей того литературного цеха, к какому принадлежу и я. О литературе нам надо стараться писать иначе, лучше, а если так, как в Лихтенберговом пособии по пожарам,— гори все ясным огнем!

Разумеется, я не судья тому, насколько прочитанная читателем книга отвечает высказанным здесь понятиям о до́лжном. Сейчас мне многое уже хотелось бы сказать по-иному, я лучше вижу и свои противоречия, недодуманность и недосказанность на иных страницах... Но — «еже писах, писах».

Жизнь книги как живого организма — от замысла до осуществления, и потом бытование ее в читательской среде, в толпе современников и потомков — вот что всегда занимало меня в литературной истории. Конечно, эффективнее, быть может, было бы проследить весь процесс вынашивания, рождения, жизни (а иногда и смерти) книги на примере одного образца. Но не бесполезен и более свободный, менее педантический подход — изучение какой-то одной стороны биографии книги всякий раз на новом литературном материале.

Перед читателем прошли эпизоды жизни книг разных жанров: романа в стихах («Евгений Онегин» Пушкина), эпопеи («Война и мир»), повести («Хаджи-Мурат» Толстого), очерковой прозы («Записки из Мертвого дома» Достоевского), комедии («Горячее сердце» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского), томов чеховских писем.

Отбор сочинений, о которых мне хотелось написать, был, понятно, по неизбежности субъективен. Различны эпохи, лица авторов, их стиль и формы. Общим,

пожалуй, является одно: незаурядность этих творений, явившихся на волне своего времени, но переплеснувших в будущее. Ими приращалось наше знание о духовном человеке, они вошли в неразменный опыт культуры народа. Отсюда и долговечность этих книг, продолжающих свою биографию среди новых поколений читателей.

1979, 1985

Содержание

Владимир Яковлевич
Лакшин

ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ИМЕН

Редактор *Н. Листикова*
Художник *Е. Прохоров*
Художественный редактор *А. Никулин*
Технический редактор *В. Тушева*
Корректор *В. Дробышева*

ИБ № 4957

Сдано в набор 29.12.87. Подписано к печати 30.05.88. Формат 84x108/32. Гарнитура литерат. Печать высокая. Бумага тип. № 2 Усл. печ. л. 24,36. Усл. краск.-отт. 24,36. Уч.-изд. л. 23,90. Тираж 30 000 экз. Заказ 775. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 62

Полиграфическое предприятие «Современник» Росполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
445043, Тольятти, Южное шоссе, 30

СЛЕДИТЕ ЗА КНИГАМИ «СОВРЕМЕННИКА»!

В 1989 году в свет выйдут:

Борзунов С. «Михаил Алексеев»
Бочаров И., Глушакова Ю. «Итальянская Пушкиниана»
Дементьев Вад. «Кавказская тетрадь»
Евграфов К. «Знакомые Незнакомцы»
Золотов А. «Листопад, или В минуты музыки...»
Кардин В. «По существу ли эти споры»
Ковалев В. «Леонид Леонов»
Коробов Л. «На подступах к поступку»
Лазарев В. «Избранное дело»
Огнев В. «Сюжеты»
Полякова Л. «Поэзия и современность»
Роднянская И. «Художник в поисках истины»
Ростовцева И. «Между словом и молчанием»
Хватов А. «Пути литературы, судьбы писателей»
Черносвитов Е. «Пройти по краю»
Шайкин А. «Тайны древней летописи»

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Просим Вас отзывы о книге, ее содержании, художественном оформлении и полиграфическом исполнении, направлять по адресу:

123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 62.
Издательство «Современник».

ВЛАДИМИР
ЛАКШИН

ПЯТЬ ВЕЛИКИХ ИМЕН